الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران –السانية-

كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

# جماليّة التّلقي في أدب الرّحلة

# رحلة ابن بطوطة-أنموذجا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية وآدابها ضمن مشروع:

الأدب الرّحلي المغاربي

إعداد الطالب:

بورزامة عواد

تحت إشراف ا لأستاذ:

الدكتور سكران عبدالقادر

السنة الجامعية 2012-2013

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# شكر وعرفان

الحمد لله الذي خلق الإنسان وخصّه بالعقل والبيان،والصّلاة والسّلام على نبيه محمّد أفصح العرب لساناً،وأوضحهم بياناً، وأسلمهم لغةً،وأجودهم مثلاً،وعلى آله الطّيّبين الطّاهرين وأصحابه والتّابعين لهم بإحسان إلى يوم الدّين،أمّا بعد:

إنّ هذا البحث ما كان له أن يتمَّ لولا تلك الأيادي التي امتدّت لتأخذ بيدي كرماً وعطفاً وعطاءً منها . أولئك جمع طيب ومبارك من أساتذتي الفضلاء وأصدقائي وعائلتي فإليهم وإلى فضلهم الشكر والامتنان والعرفان .
وأخصّ بالشكر أستاذي المشرف الدّ كــتور سكران عبد القادر، كما أتقدّم أيضا بجزيل الشّكر والتّقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة ، إلى كل هؤلاء لهم دعائي بالتوفيق وشكري وامتناني.

.

# إهـــداء

إلى الوالدين الكريمين برّا وإخلاصا...

إلى جميع إخوتي وأخواتي...

إلى أسرتي...

إلى ابني يونس بدر الدين...

إلى أساتذتي...

# المقدمة

لقد عرفت البشرية الرّحلة باعتبارها فعلا إنسانيا، في كل المراحل، وبأشكال مختلفة، حاملة لتجارب وخبرات اختلط فيها اليومي بالمتخيّل. ويمكن اعتبار القرن التاسع الميلادي بداية التأريخ للرّحلات العربية المكتوبة مع اتّساع دائرة التآليف، فتعدّدت الكتابات الرّحلية في مجالات ارتبطت بتخصّصات مؤلّفيها في التاريخ والجغرافيا والأدب والخدمات السّفارية وفي فروع أخرى.

فالنص الرّحلي أحد أهم النصوص الثقافية القادرة على كشف جوانب الهويّة العربية والإسلامية ومعرفة حساسيتها، ورصد استجاباتها وتفكيك مكوّناتها وأكثرها غنى وأشدّها ثراء وانتاجا للمفاهيم الثقافية، لما يقدّمه من تفاصيل متنوّعة وزاخرة، كل هذا يصب في خانة ثراء النّص الرّحلي.

إذا ما ذكرت الرّحلة في التّراث العربي، كانت رحلة **ابن بطوطة** المسمّاة "**تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار** " أوّل ما تطرق باب الذاكرة الشعبية العربية الإسلامية، لما تحويه من موضوعات تهمّ الجغرافي والمؤرّخ والعالم الاجتماعي والأديب، وما نقله إلينا –**ابن بطوطة**- عن أحوال بعض المجتمعات التي شاهدها وعاش فيها، من عادات الناس وتقاليدهم، وملابسهم وأطعمتهم وأشربتهم، وبعض شعائرهم الدينية.

لقد أعطى النّقد بنوعيه القديم والحديث أهمية قصوى لموضوع التلقّي، وتجلّى ذلك في تركيز النقّاد على النص الأدبي الذي يعدّ أساس عملية التواصل بين المبدع والقارئ.

لذا كان موضوع التّلقّي من الأهمية بمكان، وهو يواجه أكبر إشكالية نقدية في الوقت الرّاهن، والاهتمام بعملية التلقي مرّ بإرهاصات عديدة،حيث أخذت تتطور إلى

أن وصلت إلى ما أسماه النقّاد في العصر الحديث بـــ "**جمالية التلقي**" هذه النظرية هيمنت على الساحة النقدية منذ بداية الثلاثينيات وبلغت ذروتها خلال العقد السّابع والعقد الثامن من القرن الفارط. جاءت هذه النظرية لتحلّ محلّ المناهج النقدية التي سبقتها، وكان من أهم مبادئها إعطاء القارئ مكانة الصّدارة، وتبوّؤه مكانة مرموقة، وجعله السّبب الأساس في إنجاح العملية الإبداعية.

لقدجاءت "**نظرية التّلقّي**" ردّا على المنهج البنيوي القائل بموت المؤلّف الذي بالغ كثيرا في اهتمامه بالمتلقّي، ويرى أن دور النّقد هام جدا لدراسة الظّاهرة الأدبية، لذا كان إعلان "**رولان بارت**" موت المؤلّف إعلان عن ولادة عصر المتلقي لأنه يعدّ أن اللّغة هي التي تتكلم في النص، وليس المؤلّف، وأنّ دلالة النّص لا تنبع من منتجه بل تنبع من علاقته بالمتلقّي أو القارئ، بمعنى آخرأنّ النّص يحتاج إلى ما يدعمه من خارجه.

يسعى هذا البحث إلى محاولة تقييم رحلة ابن بطوطة كنصّ أدبيّ أكثر مما هو نص جغرافي وتاريخي، كما اعتبره الكثيرون.

وثّمة أسئلة كثيرة كانت تراودني وهي: **لماذا تتعدّد القراءات حول النص الأدبي؟ ولماذا تختلف المناهج فيما بينها في تعاملها معه رغم تميّز النص بأدبيّته؟ وما السبب في تعدّد واختلاف الطرائق والوسائل الإجرائية المستعملة في تلقي النص الأدبي؟.**

كل هذه الأسئـــلة دفعتني إلى اختيار الموضوع " **جمالية التلقي في أدب الرّحلة – رحلة ابن بطوطة أنموذجا-**" وإلى رسم خطّته، وتوضيح منهجه، وقبل الشّروع في كتابة البحث، رأيت أنّه من الضروري التطرّق إلى " **النص**" الذي أصبح بؤرة حديث النقاد، على اختلاف مناهجهم العلمية، ومستوياتهم الثقافية، واتجاهاتهم الأدبية.

والتحدّث عن النص يجرّنا هو الآخر إلى الحديث عن **المتلقي** بوصفه منتجا ومبدعا، على أساس أن النص وُجد ليقرأ والقراءة بدورها لن تتحقّـــق أو تتأسّس إلاّ بوجود النص، وبناء على هذه المقولة، شرعت في طرح بعض الإشكالات منها:

ما هية النص الأدبي؟ وما هي طرق قراءته؟ وما هي مستويات هذه القراءة ومجالاتها؟ وما هو دور القارئ في هذه العملية؟ وكيف يتلقّى القارئ هذا الصرح من الأدب؟ أيتلقّاه من الداخل أم من الخارج؟ وما مدى توافر مواطن الجمال فيه؟

أما فيما يخص الأسباب التي دفعتني إلى اختيار النص الإجرائي "**رحلة ابن بطوطة**" فكان ذلك بسبب ولعي لهذا النوع من النصوص، بالإضافة إلى أنها رحلة عظيمة جديرة بالقراءة والدراسة لما تحويه من معلومات تاريخية وجغرافية من جهة، وما تزخر به من أخبار وحكايات غريبة وعجيبة.

أمّا بالنسبة للأهداف التي أصبو إليها من خلال هذا البحث هي:

أ - الاطّلاع على العملية النقدية.

ب - مدى تفاعل النص الرّحلي للنظريات النقدية الحديثة.

ت - تجاوز الطّرح الكلاسيكي لأدب الرّحلة من منظور أنه مجرّد وثيقة تاريخية وجغرافية وأنتربولوجية فحسب.

ث - إبراز خصوصياته وجماليته في الشكل والمضمون.

ج - الحاجة إلى البحث في "**التّلقّي**" و "**التّلقّي الجمالي**" والدعوة إلى عناية أكبر به وتدقيق مسهب نظرا لأهميته.

لقد قسّمت عملي هذا إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة:

**المدخل:** يتناول التعريف بأدب الرّحلة ومشواره والتأليف فيه، كمايتناول المدخل أيضا تعريفا بابن بطوطة ورحلته والإحاطة بمستواه الثّقافي، لا من زاوية الترجمة له بل لجهة التمهيد لدراسة الجوانب الفنّية للرّحلة.

**الفصل الأوّل:** في هذا الفصل الموسوم بـــ: "**النص وتعدّد القراءات**"، حاولت الإلمام بالقراءات المتعاقبة على فهم النص وتأويله سواء أكانت قراءات سياقية تخضع للعوامل الخارجية، وهذا يعدّ ضربا من التّلقي الذي تحكّمت فيه جملة من العوامل التاريخية والحضارية، أو كانت قراءات نسقية حامت حول النص وحده وأبعدت كل ما

هو خارجي عنه، معلنة بذلك عن هيمنة سلطة النص في العملية النقدية، وهذا أيضا عدّ ضربا من التلقي، وقد كشفنا في هذا الفصل عن القصور الذي نتج عن هذه القراءات في التفاعل مع نص يحمل من الأدبية ما يجعله نصّا غير قابل للاختزال في مفاهيم وتحليلات مثل هذه القراءات.

**الفصل الثّاني:** وفي الفصل الثّاني المعنون بـــ: **" نظرية جمالية التلقي "** كان اهتمامي فيه منصبّا على الجانب النظري من نظرية **"جمالية التلقي"** ومنهجها في قراءة النصوص وعلاقتها بالمتلقي، محاولين أيضا تتبّع الأصول المعرفية والجذور التّاريخية لهذه النّظرية سواء في الفكر الغربي الحديث، ثم الفكر العربي الذي بدأ يدعو إلى الاهتمام بالمتلقي، وإعطائه الأهمية في فهم وتأويل العمل الأدبي بوصفه منتجا ومبدعا في الوقت نفسه، إذ تعدّ قراءته إمدادا للنص بالاستمرارية أمام تتابع القراءات المتعدّدة والمؤوّلة، وبيّنا أيضا في هذا الصّدد تعامل النّاقد العربي مع نظرية جمالية التلقي.

**الفصل الثّالث:** في الفصل الثّالث –والأخير- الموسوم بـــ**"قراءة نص–رحلة ابن بطوطة– تجلّيات الوقع الجمالي"**. فقد كان عملنا فيه منصبّا على الجانب التّطبيقي من الموضوع الذي فصلنا فيه في الفصلين السّابقين، وأردنا من خلاله أن نقف على الجوانب الجمالية التي حرّكت القراءة ونوّعت من قرائها.

ومن أهم النقاط التي وقفت عندها في هذا الفصل: العتبات منها:العنوان،المقدّمة ثمّ البداية،باعتبارها علامات مضيئة في العمل الأدبي،بالإضافة إلى مقاصدها الجماليّة والبلاغيّة التي تعمد إليها، كما تطرّقت في هذا الفصل إلى جمالية السّجع الذي كثر في الرحلة وما يحدثه من لذّة قرائية لدى المتلقي، إلى جانب ظاهرة ذكر العجائب والكرامات.

وفي خاتمة البحث أجملت النتائج الّتي توصّل إليها البحث.

وقد واجهتني صعوبات جمّة، منها صعوبة الوصول إلى المراجع الأجنبية، بالإضافة إلى كثرة المصطلحات والمفاهيم النّقدية الغربية، يضاف إلى ذلك صعوبة قراءة الكتب

التراثية، لأنني وجدت فيها أفكارا عميقة تتطلّب من الدّارس لها أن يكون واسع المعرفة بعلوم العربية.

وفي الأخير لا يفوتني أن أتقدّم بأسمى معاني الاحترام والتّقدير وجزيل شكري إلى أستاذي المشرف الدّكتور " **سكران عبد القادر** "، شاكرا له جهده وعناءه في سبيل إنجاح هذا العمل؛كما أشكره جزيل الشكر على صبره وسعة صدره عند متابعته الجادّة لهذه الرسالة،ونصائحه التي قوّمت اعوجاجي وسدّدت خطاي ووجّهت بصيرتي،فجزاه الله كلّ خير.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى جميع السّادة الأساتذة الذين تتلمذت على أيديهم،و الذين أشرفوا على تأطير دفعتنا هذه.

وأخيـــرا، أرجو أن أكون قد وفّقت في هذا البحث المتواضع،والذي لم يخل من العثرات والأخطاء،وقد سعيت ماأمكنني الجهد لتجاوزها وبقي مالاطاقة لي دونه، والله ولي السّداد وله الكمال وحده.

# المدخل

1-الرّحلة بصفة عامة

2-ابن بطّوطة الرّحالة ورحلته

## 1 – الرّحلة بصفة عامة:

مما لا شك فيه أن مصطلح **"أدب الرّحلة"** يحوي موضوعين كبيرين هما: الأدب من جهة والرّحلة من جهة أخرى، وهو يثير العديد من التساؤلات، حول ماهيته وأشكاله وأهدافه وأنواعه ...؟

و إ ذا بدأنا من البداية فالرّحلة هي قدر الإنسان، فمن العدم إلى الوجود كانت رحلة آدم الأولى ومن الجنة إلى الأرض كانت رحلة آدم وحواء، ومنذ ذلك التاريخ لم تتوقف رحلات البشر.

"إن الإنسان بطبعه رحالة، إن لم يرحل بعيدا رحل لقرب، وإن لم يرحل عن رغبة رحل لرهبة حتمت عليه السير في الأرض .... وأثناء هذه أو تلك يكتسب معرفة جديدة يضمها إلى تجاربه السابقة، فتتراكم المعارف وتتوسع"[1].

إن الغرض من الرحلة هو التعرف وطلب المعرفة، وفي هذا الصدد يقول الإمام الشافعي رحمه الله[2]:

اِصْبِرْ عَلَى مُرِّ الجَفَا مِنْ مُعَلِّمٍ    فَإِنَّ رُسُوبَ العِلْمِ مِنْ نَفَرَاتِهِ
وَمَنْ لَمْ يَذُقْ مُرَّ التَّعَلُّمِ سَاعَةً    تَجَرَّعَ ذُلَّ الجَهْلِ طُولَ حَيَاتِهِ
وَمَنْ فَاتَهُ التَّعْلِيمُ وَقْتَ شَبَابِهِ    فَكَبِّـــرْ عَلَيْهِ أَرْبَـــعاً لِوَفَاتِهِ

وأردف قائلا[3]:

مَا فِي المُقَامِ لِذِي عَقْلٍ وَذِي أَدَبٍ    مِنْ رَاحَةٍفَدَعِ الأَوْطَانَ وَاغْتَرِبِ
سَـــافِرْ تَجِدْ عِوَضًا عَمَّنْ تُفَـــارِقُهُ    وَانْصَبْ فَإِنَّ لَذِيذَ العَيْشِ فِي النَّصَبِ

---

[1] - الرحلة الحبيبة الوهرانية، الجامعة للطائف العرفانية لخديم الحضرة التجانية ذات المواهب الربانية لأحمد بن الحاج العياشي سكيرج، تحقيق ودراسة: سكران عبد القادر، رسالة دكتواه، 2008/2007، ص 2.

[2] - الإمام الشا فعي، الجوهر النفيس، إعداد وتقديم محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988، ص 33.

[3] - م ن، ص 25.

وفوق كل ذلك يقول المولى عز وجل: " **قُلْ سِيرُوا فِي الأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ ثُمَّ اللَّهُ يُنشِئُ النَّشْأَةَ الآخِرَةَ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**"[4]، ويقول سبحانه "**هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ الأَرْضَ ذَلُولاً فَامْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِنْ رِزْقِهِ وَإِلَيْهِ النُّشُورُ**"[5].

وإذا كان الله سبحانه وتعالى جعلنا شعوبا وقبائل لنتعارف، فإن هذا التعارف يكون بالرحلة؛ بالانتقال من مكان لمكان يلتقي الناس بعضهم ببعض.

هذا فيما يخص كلمة رحلة، أما الأدب فلا يقل عن كلمة الرحلة اتساعا بل غموضا أيضا، فالأدب شعر ونثر، ملاحم وأساطير ومسرحيات وقصص وروايات وأقاصيص وحواديث، والأدب فوق كل هذا هو خلاصة التجربة الإنسانية معبر عنها بشكل جمالي.

وعندما نربط بين الرحلة التي هي قدر الإنسان في رأينا، والأدب، تتوالى أسئلة كثيرة عن آداب الرحلة، وعن أدب الرحلة، والتأليف فيه ومشواره وعن قيمته والدافع إلى الرحلة.

## 1.1 مفهوم أدب الرحلة:

هو "ذلك النثر الأدبي الذي يتخذ من "الرحلة" موضوعا. أو بمعنى آخر: الرحلة عندما تكتب في شكل أدبي نثري مميز، وفي لغة خاصة، ومن خلال تصور بناء فني له ملامحه وسماته المستقلة"[6].

ويذهب الدكتور شوقي ضيف في كتابه "الرحلات" إلى أنه "من أهم فنون الأدب العربي[7].

[4] - سورة العنكبوت، الآية 20.

[5] - سورة الملك، الآية 15.

[6] - دكتور سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة، قديما وحديثا، مكتبة غريب للطباعة، ص5.

[7] - د.شوقي ضيف، الرحلات، طبعة دار المعارف بمصر، 1969، ص 6.

إن أدب الرحلة هو ذلك الأدب الذي يصور فيه الرحالة أو الكاتب ما جرى له من أحداث وما صادفه من أمور أثناء رحلة قام بها لأحد البلدان، ناقلا "الصور والمشاهد على نحو يحقق التأثير الوجداني، أو ينقل الأحاسيس والعواطف التي يجدها في نفسه ... وهذا البعد هو الذي يملأ النفس متعة وتأثيرا، ويجعل للرحلة سمة أدبية بدلا من أن تقف عند حد التسجيل والتدوين والجمود"[8].

## 2.1.– التأليف فيه / مشواره:

يزخر تراثنا الإسلامي برصيد مجيد من أدب الرّحلة، خلّفه رحالة علماء أفذاذ، بحيث دوّنوا لنا ما لم تدوّنه كتب التاريخ السّياسي ومصادره. ويُعدُّ "القرن العاشر الميلادي من هذه الناحية فترة النّضج التام. فقد زخر بمصنّفات مهمّة بلغت أوجّ التّطور الخلاّق كحركة مستقلة قائمة بذاتها"[9].

ويقف على رأس القائمة للرحالين المميّزين في هذا القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) المسعودي، والمقدسي، وابن حوقل وابن فضلان، وفي القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) عرف الناس أبا الريحان البيروني، في حين عرفوا في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) رحالة المغرب الذين شدّوا رحالهم صوب الشرق قاصدين حج بيت الله الحرام أوّل أمرهم ثم تأصّل حبّ الرحلة في قلوبهم فولعوا بالتنقل والترحال، ودوّنوا ذلك في مؤلفات خالدة القيمة والأثر، نذكر منهم الإدريسي وابن جبير، وأبا حامد الغرناطي. وإذا انتهينا إلى القرنين السابع والثامن الهجريين (الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين) فإننا نذكر بكل فخر واعتزاز في هذا المجال رحلات البغدادي والحموي المغربي، حتى إذا انتهينا إلى أرفع مستوى بلغت فيه رحلات العرب المسلمين أقصى غاياتها من حيث الغنى ومن حيث الاتّساع نجد **ابن بطوطة** وقد أنفق في رحلته حوالي ثمانية وعشرين عاما قطع خلالها ما يساوي مائة وعشرين ألف كيلومتر، وكذلك ابن خلدون الرحالة الشهير ورحلته غربا وشرقا، "أمّا في القرن العشرين فقد زاد

---

8 - د.سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة، م،س، ص 7.

9 - د.حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس للطباعةو النشر والتوزيع،بيروت، ط1983،2، ص 12.

الاتصال وتعمقت آثاره، ونضجت العلوم والتفكير أكثر مما كان عليه، وزاد الوعي واليقظة، وكثر الرحالون من أمثال محمد حسين هيكل صاحب كتابي "عشرة أيام في السودان" و "يوميات باريس"، و طه حسين، وحسين فوزي، وزكي مبارك، وأنيس منصور، وأمين الريحاني، وكثيرون غيرهم"[10].

## 3.1- دوافع الرّحلة:

"ثمّة دوافع متنوعة كانت وراء احتفال العرب المسلمين بالرحلة، والانتقال والتجوال، وربما تكون هذه الدوافع وراء تحديد اتجاهات الرحلات وتصنيفها لدى البعض"[11]. ولا ننسى أن في القرآن الكريم آيات كثيرة تدل إلى أهمية السفر والدافع إليه، وتدعو إلى الترحال، من ذلك قوله عز وجل: **"فَسِيرُوا فِي الأَرْضِ فَانْظُروا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ"**[12]." فالرحلات تزيدنا علما بقدرة الله وحكمته، وتدعو إلى شكر نعمته، من هنا أمسك العرب المسلمون بزمام الرحلة وتحمسوا لها، مما جعل الرحلة عندهم تنال حقها الكامل من الاهتمام والأمان، واستحقاقها الفعال من قوة الدافع والحوافز على الطريق في البر والبحر"[13].

ومن الدوافع إلى الرحلة أيضا، طلب العلم واكتساب الفوائد والكمال بلقاء المشايخ والأهل والأحباب. وجدير بالذكر أن الرحلة بغرض مقابلة الشيوخ والعلماء طلبا للعلم، "أصبحت في العصور الإسلامية معيارا للحكم على مستوى العلماء والفقهاء. إذ أن طلب العلم في مراكز البلاد كان يقتضي رحلة طلابه من مدن مختلفة في أنحاء البلاد إلى مراكز العلم فيها، تساعدهم في ذلك الوحدة السياسية والدينية والثقافية"[14].

---

10 - د.حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، م،س، ص 15.

11 - د.سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة، م،س، ص 09.

12 - سورة آل عمران، الآية 137.

13 - د.سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة، م،س، ص 09.

14 - د.سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة، م،س، ص 10.

وهناك الدافع الدّيني وراء أسباب الرحلات. فقد كان الحج إلى مكة، حيث يتجشّم المسلمون كل مشقة في سبيل أداء هذا الركن الخامس من أركان الإسلام، وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة المنوّرة، "وراء وصف كثير من هؤلاء الحجاج طريقهم إلى الأماكن المقدسة في رحلات مختلفة" [15]، لأن الحج رحلة يتمنى القيام بها كل الناس، وليس مقتصرة على العلماء والفقهاء فقط، لأنه فريضة على كل مسلم. لذا "اكتسبت رحلة الحج صفة تراثية شعبية، وهل هناك من ينكر أن " **ابن جبير**" قصّ علينا ما شاهده في طريقه إلى حجه وعودته منه؟ وأن " **ابن بطوطة**" دعاه داعي الحج فلبّاه وهو في الثانية والعشرين من عمره؟ وأن رحلة **محمد السنوسي** (الرحلة الحجازية) تسعى لتحقيق هذا الغرض وحده؟" [16].

كذلك كانت هناك دوافع تجارية وراء الرحلات "فالتجارة أمر يقتضي القيام بالرحلة والسفر، وكان التجار يضربون في أراضي جديدة عن طريق القوافل، وعن طريق البحر، وقد وصلوا في سبيل ذلك إلى الصين والهند وشواطئ إفريقية الشرقية والغربية" [17]، ولعل من أشهر الرحلات التجارية البحرية في المحيط الهندي التي تمت خلال النصف الثاني من القرن الثالث الهجري هي رحلة التاجر "**سليمان السيرافي**" ومن التجار الرحالة الذين كانت رحلاتهم أساسا للتجارة **ياقوت الحموي** الذي اكتسب كتابه "معجم البلدان" شهرة كبيرة.

وبالإضافة إلى هذه الدوافع، هناك دافع آخر وهو ما أطلق عليه الدكتور "**شوقي ضيف**" بما يسمى حب الاستطلاع. أما عند الدكتور "**حسين محمد فهيم**" فيطلق عليه اسم التكليف أو الرحلة التكليفيّة. بمعنى أن يكلف الحاكم واحدا من كتابه بمهمة رسمية يجوب فيها الآفاق ويدون مشاهداتها، وما وصل إليه. "ويضربان مثلا لذلك برحلة **سلام الترجمان** الذي أمره الخليفة الواثق (**227هـ - 841م**) بأن يذهب إلى حصون جبال

---

15 - م ن،ص 11.

16 - م ن ،ص ن.

17 - م ن، ص 11-12.

القوقاز للبحث عن سد الصين الكبير الذي يقال إنّ الإسكندر بناه بين العالم القديم وديار يأجوج ومأجوج. وقد روى **ابن خرداذبة** أن الخليفة رأى في منامه كأن السدّ الذي بناه ذو القرنين بينهم وبين يأجوج ومأجوج قد انفتح، فطلب من يخرجه إلى الموقع فيستخبر خبره، وقيل له إن خير من يصلح لهذا هو **سلام الترجمان** الذي يتكلم ثلاثين لسانا"[18].

وإذا كانت هذه الدوافع هي وراء الرحلة في القديم، فإنها في العصر الحديث تعددت وتنوعت، بل تعتبر جزءا من نشاط الإنسان اليومي، أو جزءا من هواياته ونشاطاته، ولاسيما الكتاب والأدباء، وذلك لتطور وسائل النقل والمواصلات.

ويكمن الدافع وراءها هو لغرض الرحلة في حد ذاتها، أو بدافع الرغبة في التجوال والسياحة، وهناك الرحلة بسبب العمل في الخارج. وغير ذلك من الدوافع ساعدت على ازدهار كتب الرحلة وتنوع اتجاهاتها.

## 4.1– قيمة الرحلات:

إن الرحلة بمضمونها تتعرض إلى جميع نواحي الحياة، حيث تتوفر على مادة وفيرة مما يهم المؤرخ والجغرافي وعلماء الاجتماع والاقتصاد ومؤرخي الآداب والأديان.

فالرحلات "منابع ثرة لمختلف العلوم، وهي بمجموعها سجل حقيقي لمختلف مظاهر الحياة ومفاهيم أهلها على مر العصر" [19]. ومن هنا كان للرحلات قيمتان عظيمتان، قيمة علمية، وأخرى أدبية. الأولى تأتي مما تحتويه معظم هذه الرحلات من كثير"من المعارف الجغرافية والتّاريخية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها مما يدونه الرحالة تدوين المعاين في غالب الأحيان، من جراء اتصاله المباشر بالطبيعة والناس وبالحياة. بمعنى

---

[18] - د.سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة، م،س، ص 12.

[19] - د.حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، م،س، ص 06.

أنه ينقل ما يراه ليضعه بين أيدي الجغرافيين أو المؤرخين أو علماء الاجتماع أو الاقتصاديين"[20].

وعليه، فإن الرحالة وهو يصف الممالك والبلدان والأقاليم والمدن، وعندما يتحدّث عن الطّبيعة والمناخ، فهذا يعتبر مرجعا أساسيا لمن يتناول هذه الموضوعات بالدراسة.

لقد قدّم الرحالة العرب على مرّ العصور خدمات جليّة في دراسة أحوال البلاد العربية والإسلامية من مختلف نواحيها. "ولم تقتصر إفادتهم في ميدانهم هذا على البلاد الإسلامية وحدها، وإنما تعدوها في رحلاتهم . وأخبارهم إلى بلاد أجنبية أخرى في آسيا وإفريقيا وفي أوروبا فيما بعد"[21]، وبالتالي فقد أسهموا في تقديم مواد جغرافية ذات قيمة عظيمة.

وأما القيمة الأدبية في الرحلات فتتجلّى "عندما يحتفل الكاتب بالأساطير والخرافات، وبعض المحسّنات البلاغية، وجمال اللّفظ، وحسن التعبير، وارتقاء الوصف، وبلوغه حدا كبيرا من الدقة، علاوة على ما قد يستعين به –أحيانا- من أسلوب قصصي سلس، مشرق. وهذا هو الذي يجعل بعض الدّارسين يدخلون أدبيات الرّحلات ضمن فنون الأدب العربي. عندما تصبح قراءة هذا اللون من الكتابة متعة ذهنية" [22]، وهذا ما حدا بالدكتور **شوقي ضيف** إلى اعتبار أدب الرحلة عند العرب "خير ردٍّ على التّهمة التي طالما اتُّهم بها الأدب العربي تهمة قصوره في فن القصة"[23].

---

[20]- د.سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة، م،س، ص 7.

[21]- م ن، ص 8.

[22]- د.سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة، م،س، ص08.

[23]- د.شوقي ضيف، الرحلات ، م،س، ص6.

لقد برز الرحالة كأدباء، باعتبار أن مادة رحلاتهم قد زخرت بالعناصر الأدبية. ولهذا نجد أن الكتّاب العرب قد درجوا إلى استخدام عبارة **"أدب الرّحلات"** للإشارة إلى كتابات الرحّالة المسلمين وغيرهم التي يصفون فيها البلدان والأقوام ..."[24]

إن وصف ابن بطوطة في رحلته لمدينة الإسكندرية لخير مثال على ما تزخر به الرحلة من عناصر أدبية متمثلة في جمال اللفظ وحسن التعبير، حيث يقول في وصفه إياها: "إنها الثغر المحروس والقطر المأنوس، العجيبة الشأن الأصيلة البنيان، بها ما شئت من تحسين وتحصين ومآثر دنيا ودين، كرمت مغانيها ولطفت معانيها وجمعت بين الضخامة والإحكام مبانيها ..."[25].

مما تقدم نرى أن هناك نوعا من الحركة في الرحلة، وهي مخالطة الناس والأقوام، وهنا تبرز قيمة الرحلات كمصدر لوصف الثقافات الإنسانية، ولرصد بعض جوانب حياة الناس اليومية في مجتمع معين خلال فترة زمنية معينة. "لذا كان للرحلات قيمة تعليمية من حيث أنها أكثر المدارس تثقيفا للإنسان، وإثراء لفكره وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين"[26]، يقول الفيلسوف الإنجليزي **"فرا نسيس بيكون"** في هذا الصدد في مقالة بعنوان **"السّفر"**: "إن السّفر تعليم للصغير، وخبرة للكبير" [27]، وقول الإمام الشيخ **حسن العطار**، شيخ جامع الأزهر في عصر محمد علي باشا: "أن السفر مرآة الأعاجيب، وقسطاس التجارب"[28].

إن الرحلة قديمة قدم الإنسان، وتكمن أهميتها بالإضافة إلى ما أسلفنا الذكر، أنها تصف الكثير من عناصر ثقافة البلدان، وأحوال الشعوب، وتعالج دقائق الحياة الاجتماعية.

---

[24]- د.حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، 1989، ص 13.

[4]- شمس الدين ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق: عبد الهادي التازي، الرباط، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1997، ج1، ص 179.

[26]- د.حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، م،س، ص 15.

[1]- د.حسين محمد فهيم،أدب الرحلات،م،س،ص15.

[2]- رفاعة رافع الطهطاوي: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1958، الوجه الأول من الورقة الأولى بعد الفهرست، طبعة بولاق، سنة 1265 هـ.

## 2- ابن بطوطة الرحالة ورحلته:

معظم المعلومات المتوفرة عن حياة ابن بطوطة (703-770هـ/1303-1368م) وشخصيته مستخرج من رحلته، لذلك فإن كل الترجمات الحديثة له حاولت إعادة بناء سيرته من خلال جمع التفاصيل المتعلقة به من كتاب الرّحلة، علاوة على تركيب أحداث ذهنية مستنتجة حتى ترتبط التفاصيل ببعضها البعض في محاولة لوضع ترجمة متماسكة ومنطقية للرجل[29].

اسمه الكامل أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللّواتي الطّنجي بن بطّوطة. ولد في طنجة سنة 703هـ/1303م من عائلة كان بعض أفرادها يشتغلون بالقضاء، كان مالكي المذهب وتعلم شيئا من علوم الدين والفقه [30] كغيره من ممن ينتمي إلى طبقته الاجتماعية المتوسطة، وغادر طنجة حين بلغ الثانية والعشرين قاصدا مكة رغبة في الحج وزيارة قبر الرسول. بعدها اتجه صوب العراق وبلاد فارس ليعود ويحج ثانية، وحج مرة ثالثة بعد أن جال شواطئ البحر الأحمر إلى اليمن ثم سواحل شرق أفريقيا ثم عمان والخليج الفارسيّ، عندئذ أقام في مكة بضعة أعوام يدرس العلوم الدينيّة. وحج رابعة قبل عودته إلى المغرب من رحلته الآسيوية الكبرى صوب الهند، حيث تولى القضاء خمس سنوات، قبل أن يتّجه نحو الصين وجزر المالديف التي تولّى فيها القضاء لمدّة ثلاث سنوات. لدى عودته إلى المغرب أمره سلطان فاس أبو عنان المريني (729-759هـ/1329-1358م)[31]، أن يكتب أخبار رحلاته، وعيّن له الكاتب ابن جزيّ الكلبيّ

---

[3]- من الأمثلة على إعادة بناء سيرة ابن بطوطة باستنتاجات ذهنية أدبية أحيانا أنه "نشأ بين أهله وذويه في بسطة من العيش وطمأنينة بال، فلم يكن يخطر له أن يزايل أهله ويهجر وطنه ويسافر إلى غير بلاده حتى دعاه داعي الحج ... وقد كان شديد التأثر يقظ الوجدان، رقيق العاطفة تقيا محبا لوالديه ... ولعمري تلك سجية إن دلت على شيء فإنما تدل على ما في الرجل من صفاء النفس وطهارة القلب ونقاء السريرة"؛ انظر أحمد العوامري ومحمد أحمد جاد المولى، مهذب رحلة ابن بطوطة، بيروت، 1985، ج1، الصفحات ع و ف من المقدمة.

[4]- يذكر المراكشي أن ابن بطوطة كانت له مشاركة يسيرة في الطب، وقد يكون هذا إما خطأ مطبعيا في الكتاب أو أن تصحيفا كان واقعا في نسخة الدرر الكامنة أو الإحاطة التي أخذ منها هذه المعلومة. فابن بطوطة كانت له مشاركة يسيرة في الطلب، أي طلب العلم، أنظر عباس المراكشي، الأعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، فاس 1937، ج4، ص 20. ويشير مؤنس أن ابن بطوطة كانت له معرفة بالطب والأعشاب التي كان الناس يتداوون بها من الأمراض؛ انظر حسين مؤنس، ابن بطوطة ورحلاته، القاهرة، 1980، ص 20.

[1]- أبو غسان المريني من ملوك الدولة المرينية بالمغرب، ولد بفاس الجديدة (المدينة البيضاء)، انظر خير الدين الزركلي، الأعلام، بيروت، 1980، ج5، ص 127.

(721-757)[32] ليدون نص الرحلة ، تبقى بعد ذلك عشرون سنة من حياة ابن بطّوطة تفاصيلها غير معلومة، ولا يعرف عنه فيها سوى أنّه زاول القضاء في إقليم تامسنا [33]. أما تاريخ وفاته فمختلف فيه بين سنة 770هـ/1368م وسنة 779هـ/1377م[34].

من الممكن اعتبار رحلة ابن بطّوطة سيرة شخصية له، فما يلفت نظر الباحثين أنه شبه مجهول في كتب التراجم المتقدمة؛ فقد أثبت ابن الخطيب فقرة واحدة فقط في ترجمته؛ يذكر فيها أنه رجل يسير المشاركة في طلب العلوم، ارتحل إلى مختلف أنحاء العالم ملتقيا الملوك والشيوخ، وقد استقر عند ملك الهند حيث لقي الحظوة وولي القضاء هناك، وقد كانت رحلته على طرق الصوفية زيّا وسجيّة، وعاد بعد ذلك إلى المغرب وحكى ما شاهد في رحلته فكذّب. وكان قد تحدّث —أي ابن بطوطة– في إحدى الليالي بقرية "**نُبلة**" أنه دخل الكنيسة العظمى بالقسطنطينية ووصفها على قدر مدينة مسقّفة، وأن فيها اثني عشر ألف أسقف؛ وأحاديثه في الغرابة أبعد من هذا [35]. أما **ابن حَجَر** (**ت852** هـ–1448م) فيكتفي أيضا بفقرة صغيرة عن ابن بطوطة، يحطّ فيها من قدره أكثر مما يترحّم له، فينقل عن **ابن الخطيب** أيضا أن مشاركته بالعلوم كانت يسيرة، وعن **ابن مرزوق** (710-781هـ/1310-1379 م) [36] أنّ "**البِلّفيقي**" (680–771هـ/1281-1369م)[37] قد رمى ابن بطّوطة بالكذب.

لكن **ابن حجر** يختم قائلا: "أن لا أحد جال البلاد كرحلته، وكان مع ذلك جوّادا محسنا[38]، من جهة أخرى يلاحظ أن **ابن الخطيب** أفرد لمدوّن الرحلة، **ابن جزي**

---

2- شاعر من كتاب الدواوين السلطانية، أندلسي من أهل غرناطة، ولد فيها وفاق بشعره على حداثة س نه، استكتبه الأمير ابن الأحمر ثم ضربه بالسياط من غير ذنب اقترفه، ففارقه وانتقل إلى المغرب في فاس حيث لقي الحظوة عند السلطان أبي عنان المريني وتوفي فيها؛ انظر المصدر نفسه، ج7، ص 35.

3- انظر عبد الهادي التازي، "مقدمة كتاب رحلة ابن بطوطة"م ،س، ج1، ص 80-90.

4- للتوسع في تفاصيل حياة ابن بطوطة ودقائق رحلته،انظر: شاكر خصباك، ابن بطوطة ورحلته، بيروت، (د.ت)، ص 17-20، ونقولا زيادة، الجغرافية والرحلات عند العرب، بيروت، 1987، ص 187-190.

35- انظر لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، القاهرة، 1975، ج3، ص 773.

1- فقيه وخطيب من أعيان تلمسان، كان من أعيان الوزراء بفاس أيام السلطان أبي سالم المريني، رحل إلى القاهرة وتولى فيها مناصب علمية في بلاد السلطان الأشرف؛ انظر الزركلي، ج5، ص 328.

2- قاض ومؤرخ من أعلام الأندلس في الحديث والأدب، استعمل في السفارة بين الملوك، أنظر المصدر نفسه، ج7، ص 39.

38- انظر ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، تحقيق: عبد الوارث محمّد علي، بيروت، 1998، ج3، ص 292

**الكلبيّ** خمس صفحات كاملة في الإحاطة [39] ، كما خصّص عشر صفحات للرحّالة الأندلسي **ابن جبير**[40].

كاد ابن بطوطة أن يكون نكرة في عصره حتّى بعد انتهائه من رحلته وتدوينها، وقد آثر الناس تكذيبه وعدم أخذه على محمل الجدّ؛ فمعاصره **ابن خلدون** (733-808هـ/1332-1405م) يورد عنه خبرا يصفه **"بالمستطرَف"**، يذكر فيه حال ابن بطّوطة وتقلّبه ببلاد العراق واليمن والهند وما ذكره من أمر سلطان دهلي في الكميات الخيالية لعطاياه من ذهب ودنانير تنشرها المنجنيقات على النّاس. ثم يذكر ابن خلدون كيف أنه تحدث في شأن ابن بطوطة مع وزير أبي عنان، **فارس ابن وردار** ، في إنكار خبره وتكذيبه خاصّة بعد أن اجتمع الناس على عدم تصديقه، غير أن الوزير **وردار** دافع عن ابن بطوطة مصدّقا إياه، ويختم ابن خلدون بضرورة التحفّظ في الأخبار التي تخالف طبيعة الممكن، ولا تدخل ضمن نطاق الإمكان[41].

من جهة أخرى، فالمعلومات عن أهل ابن بطوطة تكاد تنعدم أيضا سواء في المصادر وكتب التراجم أو من خلاله هو شخصيا، إذ يبدو أنه لم يكن كثير التعلق بأبيه وأمه؛ لقد علم بموتها دون أن يعلق على ذلك، وقد كانت أمّه توفيت بعيد وصوله إلى طنجة، لكنه لم يزر قبرها إلاّ بعد المثول أمام السّلطان **أبي عنان** في فاس[42]. وهكذا فقد

---

[39] - انظر ابن الخطيب، الإحاطة، م،س،ج1، ص 158-162.

[40] - انظر المصدر نفسه، ج3، ص 23-33.

[1] - يجب قراءة نص ابن خلدون بكثير من الحذر، فقد استشهد معظم الباحثين بما قاله كدليل على عدم تصديق ابن بطوطة، غير أن قلة، من بينهم 'ابن الأزرق' من القدامى وكراتشو فسكي من المستشرقين، فسّرت حديث ابن خلدون على المقلب الآخر من الكلام، انظر عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، بيروت، 1996، ص 143-144. قال كراتشو فسكي: إن كلام ابن خلدون "مؤداه أنه من المستحيل رفض رواية ابن بطوطة على أساس أنها تتناقض مع ا لواقع"؛ أغناطيوس كراتشكو فسكي، تاريخ الأدب الجغرافي، ترجمة، صلاح الدين عثمان هاشم، بيروت، 1987، ص 468.

[42] - ابن بطوطة، الرحلة، م،س، ج4، ص 177.

يكون عدم ذكره شيئا عن أسرته، وانعدام المعلومات عنها في المصادر، من قبيل أنها لم تكن ذات مكانة اجتماعية أو دينيّة تذكر[43].

لم تنشر المصادر أيضا إلى أصل كلمة بطّوطة، وقد ذهب **التازي** إلى أن عائلة "**بطّوطة**" ترجع إلى سيدة كانت تحمل اسم فاطمة كعادة قديمة في انتساب الناس إلى أمّهاتها، فتتحول فاطمة في المشرق —تدلّلا– إلى بطّة، وتمسي بطّة في المغرب بطّوطة كسفّودة[44]. غير أن أيّا من الدارسين والباحثين العرب والمستشرقين على السواء لم يتطرّق إلى معنى كلمة بطوطة أو أصل اشتقاقها. لعلّ ذلك يرجع إلى عدم اشتهار هذه العائلة — لو صحّ وجودها بهذا الاسم– وعدم توفّر معلومات عنها قد يكون في اقتراح التّازي لأصل كلمة بطّوطة بعض التضليل، وذلك عندما يقول إن بطّوطة تمسي كسفّودة [45]، وليس الأمر كما أوحى به التّازي من أن المغاربة قد اشتقّوا بطّوطة كاشتقاقهم سفّودة.

لو تركنا الاحتمالات الافتراضية لأصل كلمة "بطوطة". وعدنا إلى متن اللغة، لوجدنا احتمالا آخر قد يكون مقبولا.

لو أخذ بعين الاعتبار اجتماع القرينة اللّغوية مع الشّخصية، فعن ابن الأعرابي أنّ البُطُطُ تعني الأعاجيب والكذب، والبَطِيطُ أي العَجَبُ وَالكَذِبُ، وجاء بأمر بَطِيطٍ أَي عجيب[46].

لقد اشتهرت رحلة ابن بطوطة أولا وأخيرا بذكرها العجائب والغرائب، الأمر الذي أدى إلى استنكار العلماء القصص والحكايات الغريبة التي وردت في الرحلة، والتي قد تكون دفعت الناس إلى تلقيبه بهذا اللقب المشتق من البُطُط والبَطِيط. وإذا استبعدت

---

[3]- انظر خصباك، ابن بطوطة، م،س، ص 18.

هذا وساعة عرف ابن بطوطة بموت أبيه كان الأخير قد توفي منذ خمس عشر سنة، الأمر الذي يدلّ على أنه لم يسأل عن أهله طيلة فترة غيابه، أما قوله في مقدمة الكتاب: "فحزمت أمري على هجرة الأحباب من الإناث والذكور، وفارقت وطني مفارقة الطيور للوكور، وكان ولديّ بقيد الحياة فتحمّلت لبعدهما وصبا، ولقيت كما لقيا من الفراق نصب"

فالأرجح أنها من تنميقات ابن جزيّ، ، كعادته في افتتاح فصول الكتاب بالتدبيج والسّجع والشعر، انظر خصباك، ابن بطوطة، ص 18.

[44]- انظر التّازي، مقدمة كتاب رحلة ابن بطّوطة، م، س، ص 80.

[1]- انظر محمد مرتضى الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: عبد الستار أحمد فراج، الكويت، 1980، مادة (بطط).

[46]- انظر ابن منظور، لسان العرب، ضبط نصّه وعلّق حواشيه:د خالد رشيد القاضي،دارصبح وأديسوفت،بيروت ،ط1،2006، مادة (بطط).

دلالة الكذب من لفظة "البُطُط"، فمن الممكن الاقتصار على دلالة الكلمة في الإتيان بالعجائب لتصير كلمة "بطّوطة"، على صيغة المبالغة بالتّشديد، تعني أنّ ابن بطّوطة هو مصدر العجائب.

## 1.2 كتابة الرّحلة ودور ابن جزيّ في صياغة النّص:

عندما رجع ابن بطّوطة إلى موطنه أخذ يروي حكاياته ومشاهداته على الناس، وقد اتّصل ببلاط السلطان أبي عنان في فاس، الذي استهوته أخبار ابن بطّوطة على ما يبدو فأمره بتدوين ما شاهده وخبرَه من نوادر أخبار الملوك والعلماء والأولياء [47]. ويشير **كراتشكوفسكي** إلى أن ابن بطّوطة على وَلَعِهِ بالقصص، فإنه لم يحسّ بميل كبير نحو الكتابة، فما كان من السلطان **أبي عنان** إلاّ أن وجد له **"محرِّرًا أدبيًّا"** وهو ابن جزيّ[48].

رحلة ابن بطّوطة إذن ليست من تدوينه، بل هي بمثابة **"صياغة أدبية"**[49] وضعها ابن جزيّ، يشير بعض المستشرقين إلى أنه من المحتمل أن يكون ابن بطّوطة أملى الرّحلة بلغة محكيّة شبه عاميّة.

والأمر المؤكد أن ابن بطّوطة قام بإملاء معظم الرّحلة، إن لم يكن كلّها، معتمدا على ذاكرته[50]، معتذرا لذلك بضياع أوراقه ومذكراته عندما سلبه "كفار الهنود" في البحر[51]، وهو يشير إشارة يتيمة إلى أخذه بعض الملاحظات في **بخارى**، وذلك عندما قام بتدوين أسماء الشيوخ ومصنفاتهم المحفورة على قبور العلماء[52]، لذلك فهو لم يجد ضَيْرًا من استعمال مخيّلته في كثير من الأحيان ليعوّض عن قصور ذاكرته في استرجاع بعض التفاصيل المنسيّة. يستخلص إذن أن مبنى الرحلة بمعظمه يرجع إلى ابن جزيّ، فيما المضمون بما فيه من أفكار وسرد روائي، يرجع بكليّته إلى ابن بطّوطة. يقول ابن جزيّ

---

47 - انظر خصباك، ابن بطوطة، م، س، ص 113.

48 - كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي، م، س، ص 461.

49 - م ن، ص 462.

50 - انظر خصباك، ابن بطوطة، م، س، ص 113.

51 - ابن بطوطة، الرّحلة، م، س، ج4، ص 98.

52 - م ن، ج3، ص 26.

في مقدّمته التي وضعها للرحلة، إنه توخى أن"يضم أطراف ما أملاه، الشيخ **أبو عبد الله** من ذلك في تصنيف يكون على فوائده مشتملا، ولنيل مقاصده مكمّلا متوخيا تنقيح الكلام وتهذيبه، معتمدا إيضاحه وتقريبه... ونقلت معاني كلام الشّيخ أبي عبد الله بألفاظ موفية للمقاصد التي قصدها، موضحة للمعاني الّتي اعتمدها، وربما أوردت لفظه على وضعه فلم أخلَّ بأصله ولا فرعه، وأوردتُ جميع ما قيّده من الحكايات والأخبار، ولم أتعرّض لبحث عن حقيقة ذلك ولا اختبار على أنه سلك في إسناد صحاحها أقوم المسالك ... وقيّدت المشكل من أسماء المواضع والرجال بالشكل والنّقط ليكون أبلغ في التصحيح والضّبط. وشرحت ما أمكنني شرحه من الأسماء الأعجمية لأنها تلتبس بعجمتها على النّاس"[53]، وقال في آخر الرحلة:"انتهى ما لخصته من تقييد الشّيخ أبي عبد الله محمد بن بطوطة أكرمه الله ... "[54].

والملاحظ عند قراءة نصّ الرحلة أنّ هناك أسلوبين مختلفين ، أولهما سرديّ روائيّ بسيط، وثانيهما يميل بشكل واضح إلى السّجع [55]، والتصنّع في الأسلوب باستخدام المحسنات البلاغية، وتضمين كثير من المُقَطَّعات الشعرية، الأرجح أن المقاطع المسجّعة المبثوثة في الرحلة وأغلبها يقع في مستهل ارتحال جديد أو عند الدخول إلى مدينة جديدة، هي من عمل ابن جزيّ، بينما يعود الأسلوب السّردي البسيط إلى الرحّالة ابن بطّوطة.

أمّا بالنسبة لقضيّة التلخيص التي يشير إليها ابن جزيّ في مقدّمته للرحلة، فقد أثير الجدل حول ما إذا كانت رحلة ابن بطّوطة المتعارف عليها اليوم هي اختصار النصّ ابن بطّوطة الأصلي، كما يفيد قول ابن جزيّ في مقدّمته للرحلة: "انتهى ما لخّصته من تقييد الشّيخ...".

---

[53] - ابن بطوطة، الرحلة، ج1، ص 152.

[54] - م ن، ج4، ص 280.

[55] -انظر كراتشوفسكي، م، س، ص 462.

والأمر الّذي أثار هذه القضيّة هو وجود مقاطع ذكرها بعض من تحدّث عن الرحلة، وهي غير موجودة في النّص المعروف اليوم.

وعلى رأس هؤلاء لسان الدين ابن الخطيب الذي ذكر أن ابن بطوطة أخبر أنه دخل الكنيسة العظمى بالقسطنطينية، وأن فيها اثني عشر ألف أسقف. وقد يكون هذا سوء فهم لنص الإحاطة، فعبارة ابن الخطيب هي كالتالي: "وقد تحدّث في إحدى اللّيالي في قرية "نُبلة" أنّه دخل الكنيسة العظمى بالقسطنطينية العظمى ...". من المحتمل جدا أن يكون هذا خبرٌ ذكره ابن بطّوطة في مجلسٍ للسمر بتلك القرية تحديدا، دون أن يكون بالضرورة من جملة ما أملاه على ابن جزيّ.

السائد بين الباحثين أن ابن جزيّ قام بتلخيص، أي اختصار الرحلة بعد أن انتهى من تدوينها في مدّة استغرقت ثلاثة أشهر.

إن إسهام ابن جزيّ إذن يقتصر بالدّرجة الأولى على الزيادات التي أثبتها كشروح وتفصيل بعض الأمور، علاوة على مقطّعات شعرية وترجمات لبعض الأعلام وقصص وحكايات وتضمينات أخذها من الكتب المتوفرة لديه، وهو قبل كل زيادة يقوم بها، يعمد إلى إثبات اسمه بأن يكتب: قال ابن جزيّ. هذا وقد عمد إلى صياغة سرد ابن بطّوطة بلغة تناسب لغة العصر الأدبية. وقام بضبط ما أمكنه من أسماء الأماكن.

### 2.2- ثقافة ابن بطّوطة:

ينحدر ابن بطّوطة من عائلة عرف عن أفرادها أنّهم اشتغلوا بالقضاء، وأنّه كغيره من مثقّفي الطبقة الوسطى في المغرب أخذ دروسا في العلوم الفقهيّة حتّى بلغ الواحد والعشرين، فشدّ عندئذ الرّحال نحو مكّة بداعي الحجّ. إن العلوم الّتي حصّلها ابن بطّوطة لم تكن علوما منهجيّة كالتي يحصّلها نخبة العلماء والفقهاء في ذلك العصر، والمرجّح أنّ أكثر علمه قد أتى بعد احتكاكه بالعدد الكبير من العلماء والمشايخ الّذين التقى بهم أثناء رحلاته. لقد اهتمّ ابن بطّوطة بدراسة الشّريعة الإسلامية، ولم يتوانَ عن تحصيل الإجازات الشّرعية والعلمية أنّى تسنّى له ذلك، وبعض هذه الإجازات كانت تخوّله

تدريس بعض الكتب أو الحصول على منصب قاض، وقد تمكّن من أن يحضر في الشّام بعض الحلقات العلميّة أثناء انتظاره للرّكب الذّاهب إلى مكّة، واستطاع تحصيل أربع عشرة إجازة فيها[56]. وبالرّغم من التقاء ابن بطّوطة بكثير من العلماء، إلاّ أنّه لم يناقش أبدا و لم يُشِرِ البتّة إلى أيّة مسألة دينيّة أو فقهيّة أو فلسفيّة. يلاحظ أنّه على الرّغم من زعمه حيازة إجازات تخوّله تدريس بعض الكتب أو معالجة بعض المسائل الفقهيّة، فهو لم يذكر قطّ أنّه علّم في حلقة ما أو أعطى دروسا دينيّة في أيّة مدينة، وقد يكون هذا من الأمور الّتي دفعت من ترجم له بالقول: إنّه كان يسير المشاركة بطلب العلوم[57].

كان معظم روّاد الحضارة الإسلاميّة في العصور الوسطى بشمال أفريقيا والأندلس يسافرون إمّا لتأدية مراسم الحجّ أو لتحصيل العلوم في مصر أو دمشق أو أيّة حاضرة علمية في الشّرق. كما أنّ رحلة المغربيّ إلى بلاد المشرق كانت بمثابة فرصة لشراء كتب غير متوفرة في موطنه، وللحصول على الإجازات العلميّة وللتواصل مع أبرز العلماء وللاندماج بالحياة الحضاريّة المدنيّة، وبالتالي كان المغاربة لدى عودتهم إلى موطنهم، يسعون للحصول على وظائف أفضل نظرا إلى ما نالوه من تحصيل علمي يزيد من كفاءاتهم ويبدو أن ابن بطوطة لم يكن مستعدا للتفرّغ والاستماع إلى المحاضرات أو دراسة الكتب وحفظها وما يتبعه ذلك من مطالعة الشروح والتّقصّي في المسائل العلمية، الأمر الّذي كان يعد السّبيل الوحيد كي يصبح الشّخص عالما له سمعته وتلاميذه ومصنّفاته، وبالرّغم من بضعة إجازات حصّلها في دمشق، وبقائه حوالي ثلاث سنوات في مكّة حيث تابع دروسه في الفقه، فالأغلب أنّ ابن بطّوطة كان يفتقر إلى الكفاءة العلمية الّتي تؤهّله للحصول على منصب قضائيّ في دمشق أو مصر، مع وجود علماء وقضاة آنذاك أفضل منه، فما كان منه إلاّ أن سعى لتولّي منصب قضائي في بلاد سلطان الهند الّذي كان يسعى إلى جمع المتحدثين بالعربية، والمتحدّرين من نسب النّبي صلى الله عليه وسلم في بلاطه كي يُضفي الشّرعية إلى سلطته، بمقارنة سريعة مع الفقيه ابن مرزوق

---

56- ابن بطّوطة، الرحلة، م، س، ج1، ص 334.

57- انظر ابن الخطيب، الإحاطة، م، س، ج3، ص 273.

(710-781هـ) المعاصر لابن بطوطة، كنموذج لحياة العلماء البارزين آنذاك، يلاحظ أنّه في سنّ السّابعة ترك بلدته **تلمسان** ليقوم بتأدية فريضة الحجّ مع أبيه، ولكنّه بقي في المشرق طيلة صباه حيث درس في مكّة والمدينة المنوّرة، والقدس والإسكندرية والقاهرة، قبل أن يرجع إلى موطنه وهو في الثّانية والعشرين، ليتسلّم مناصب رفيعة في الدّولة خدم فيها السّلاطين الّذين تعاقبوا على حكم غرناطة وتونس والمغرب، وذلك بعد أن درس على يد أكثر من مائتي وخمسين شيخا، وصنّف كثيرا من الكتب في التّاريخ والفقه والأخلاق[58].

تجدر الإشارة هنا إلى واحد من الجوانب المتعدّدة لظاهرة الخرافات والعجائب الموجودة في رحلة ابن بطّوطة، لا سيما تلك التي زعم أنه –وهو قاض مثقّف كما يشير إلى نفسه– شاهد كثيرا منها واعتقد بحصول بعضها الآخر، كادّعائه أنّه رأى أحد السّحرة الهنود يطير في الهواء[59].

ستعالج هذه القضية لاحقا بشيء من التفصيل، ولكن نكتفي هنا بما يسلّط الضّوء أكثر على تكوين ثقافة **"ابن بطّوطة"** الّذي ما انفكّ مرتحلا من مكان إلى آخر قاصدا أحد أولياء الصّوفية ليتبرّك منه، مهما كانت الدّوافع الأصلية لرحلته الطّويلة الّتي غطّت أكثر من مائة وخمسة وسبعين ألف ميل، سواء أكانت رغبته بالحجّ وطلب العلم –حينما كان الحجّ والاغتراب سبيلين لزيادة الكفاءة العلمية وتحسين فرص العمل– أو تولّي وظيفة قضائية في سلطان الهند، أو حتى طلب البحث عن الخرافة والنبوءة، وهو أيضا يهتمّ بلقاء زملائه القضاة، إمّا للاستفادة من خبراتهم في هذا المجال، أو لشعوره بالانتماء إلى هذه الفئة من النّاس، وفي بحثه الدّائم عن ذوي السّلطة والأمراء والملوك، يكشف ابن بطّوطة عن رغبته في تولّي المناصب والحصول على الحظوة، أمّا النسبة المتدنّية لفئة العلماء الّذين التقى بهم أو ذكرهم، فهي تدلّ على قلّة اهتمام ابن بطّوطة بالعلوم الجادّة –أو الأكاديمية إن صحّ التّعبير– وكذلك الأمر بالنّسبة لقرّاء القرآن، فإن دلّ ذلك على شيء،

---

[58] - أحمد بن محمد المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، 1997، ج5، ص 390-396.

[59] - ابن بطّوطة، الرّحلة، م، س، ج4، ص 21.

فهو يدلّ على ورود ثمـــاني عشرة آية قرآنية فقط في كلّ الرحلة، وثلاثة عشر حديـــث نبوي –وهو على حدّ زعمه قد أخذ إجازة في تعليم صحيح البخاري [60]– إضافة إلى ورود أسماء خمسة وعشرين كتابا فقط كان قد ذكرها في سياق الرّحلة، وبمقارنة مع رحّالة أقلّ شهرة منه وهو **العبدريّ**[61]، يلاحظ ورود سبعة وخمسين حديثا نبويّا في رحلته، علاوة على أسماء مائة وثمانية وخمسين كتابا[62].

## 3.2. ابن بطّــوطة والقرن الثّامن الهجري وأهمية الرحلة:

من دون شك فإنّ رحلة ابن بطوطة ذات قيمة كبرى لما تشتمل عليه من معلومات عن العالم القديم، كما أن إدلاء ابن بطوطة بأحكامه الشّخصية على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية السّائدة في كل بلد زاره، علاوة على فهمه الخاصّ لأحوال الشّعوب، ومعاصرته لكثير من الأحداث التّاريخية. كل ذلك يشكّل أهمية عظيمة لدارسي الجغرافيا التاريخية وعلماء الإناسة/الأنثروبولوجيا [63]. كما أن هذه الرحلة تعتبر المصدر المباشر والوحيد لكثير من المعلومات عن بلدان شرق أفريقيا وإمبراطورية مالي في القرن الثامن هجري، وهي أيضا مصدر وحيد لما تنقله عن تاريخ الأوردو الذهبي وآسيا الوسطى[64].

لقد بلغت شهرة رحلة ابن بطّــوطة حدّا جعلها تطالع مؤخّرا في المدارس الثّانوية العربية[65]، وهذه شهرة لم ينلها الكتاب في القرون الماضية، إذ لقي إهمالا تامّا من قبل الجغرافيين والرّحالة المسلمين، ولم يشيروا إليه في كتاباتهم، ولعلّ ذلك يعود إلى عدم اعتبارهم رحلة ابن بطّــوطة من المؤلّفات الجدّية. الجدير بالذّكر أنّه لم تظهر للرّحلة أيّة

---

[60]- ابن بطوطة، الرّحلة، م، س، ج1، ص 334.

[2]- محمد بن محمد أبو عبد الله العبدري، نسبته إلى عبد الدار ويقال: إن أصله من بلنسية، كان من سكان بلدة "حاحة" في المغرب حيث توجه منها حاجّا سنة 688هـ/1289م، ولا تعرف سنة ولادته ولا وفاته، انظر الزركلي، ج7، ص 32.

[3]- انظر فهارس الأحاديث النبوية والكتب في أبو عبد الله العبدري، رحلة العبدري، الرحلة المغربية، تحقيق: محمد الفاسي، الرباط، 1968، ص 329 و 339.

[63]- شاكر خصباك، كتابات مضيئة في التّراث الجغرافي العربي، بغداد، 1979، ص 275.

[64]- كراتشكو فسكي، م، س، ص 456.

[65]- م ن ، ص ن.

نسخة حتى القرن الحادي عشر الهجري، وذلك حين قام **البيلوني** (توفي 1085هـ/1674م)[66] باختصار أجزائها، وأطلق على اختصاره اسم المنتقى في رحلة ابن بطّــوطة الطّنجي الأندلسي[67]، إذن لم يتمتّع مصنّف ابن بطّوطة بالرواج خلال القرون التي تلت الثّامن الهجري، فقد أخذ العلماء منه موقفا متزمّتا، وطرحوه جانبا على أنّه ضرب من الحكايات والأساطير الشّعبية[68].

بعيدا عن أهمية الكتاب العلمية، المختلف عليها، يجب الوقوف على ناحية مهمّة، وهي قيمة النّص في إطاره الزماني المكاني، فهو يعكس بصدق طريقة تفكير النّاس في ذلك العصر، ويظهر اهتماماتهم ومواقفهم الشّخصية وتقييمهم لبعض الأحداث، ولطالما دُرست الرّحلة من حيث التّدقيق في أسماء الأماكن والأشخاص وصحّة الأحداث التّاريخية والتّناقضات الدّاخلية في النص والمعلومات المستقاة من المصنّفات السابقة عليه، ولكن قلّما دُرس نصُّ الرحلة لذاته، كنصّ لا يتم تقييمه علميا، رغم ما يظهره هذا الكتاب من خصائص **أدبيّة وفنية وجمالية**.

لقد شدّد المؤلّفون المسلمون في القرنين السّابع والثّامن للهجرة على ظاهرة احترام حكّام الدول الإسلامية وأمرائها لمشايخ الصّوفيّة، الّذين كانوا يعدّون بمثابة قادة روحيين للعامّة، إلى جانب كونهم ملاّكا أصحاب أرض، ولذلك قاموا بدور اقتصاديّ وإيديولوجيّ كبير، الأمر الذي أعطاهم شعبية كبيرة، وجعلهم محلّ ثقة بين العامّة. يظهر هذا جليّا في رحلة ابن بطّوطة الذي كان دائم التركيز على ذكر الزوايا ووصفها، وتفصيل أمور استقباله وإضافته لدى حلوله في أي منها، كما أنه اهتم بتفصيل أعدادها وأحوالها. ومع انتشار ظاهرة التنظيمات الصّوفية ونموّها، عاد إلى الظهور مفهوم الشرك الذي عرف في المراحل الأولى للإسلام، متّخذا شكله هذه المرة في عبادة قبور الأولياء

---

[1]- ابن فتح الله البيلوني الحلبي، قاض وأديب وشاعر، ولد وتفي بحلب، نسبته إلى البيلون وهو نوع من الطين كان يستعمل في الحمّام، انظر الزركلي، ج6، ص 327.

[2]- خصباك، ابن بطوطة، ص 9-10.

عند نهاية القرن السابع عشر قام البيلوني بتهذيب رحلة ابن بطوطة ونشرها تحت عنوان المنتقى من رحلة ابن بطّوطة الطنجي الأندلسي، وبعد ذلك أصبحت هذه المختارات هي المتداولة بين أيدي الباحثين والقرّاء، ومعظم نسخ الرحلة المتوفرة تضمنت نص مختصر البيلوني وليس النّص الأصلي للرحلة.

[68]- كراتشكوفسكي، م، س، ص 469.

وأضرحتهم. هذه الطّائفة من أولياء الصّوفية بمناطق آسيا الوسطى خاصّة، وبجميع ديار الإسلام عامّة، استحضرت وأحيت، ولو بشكل غير واعٍ، مجموعة من المعتقدات الجاهلية، يتّضح من رحلة ابن بطّوطة أن أولياء الصّوفية في وسط آسيا تحديدا، وبالرّغم من موقف الشّريعة السنّيّة السلبي اتجاههم، كانوا قد أصبحوا تعبيرا حقيقيا وملموسا عن الضّمير والوعي الدينيّين لدى العامة آنذاك، فأصبحت قبور الأولياء وبعض المعالم المرتبطة بهم مراكز للحجّ ، دون اعتبارهم مخالفين لتعاليم الإسلام، الأمر الذي يدلّ على اختراقهم العميق لنظام المجتمع الإسلامي. إن انتشار طائفة الأولياء هذا شجّع إحياء بعض المعتقدات الجاهليّة الوثنيّة، وظهر مزيج مثير للاهتمام بين عادات جاهليّة وأخرى إسلاميّته، فيذكر ابن بطّوطة مثلا قبر **"قثَم"** بن العباس بن عبد المطلب في **سمرقند،** كيف أن الناس يذبحون عنده الغنم وينذرون الدراهم والدنانير [69]. هذا إلى جانب انتشار بعض العادات المتعلّقة بتسمية الأشخاص. من مثل تسميتهم بأسماء الحيوانات، كابنة السّلطان محمد أوزبك **"إيت كُجك"**[70] وهو اسم يعني الجرو. كذلك تسمية الطفل الوليد بأيّ شيء أو حيوان تراه الأم، كالملك **"خَربنده"** الّذي دخل عليه حمّار لدى ولادته، فسمّته أمّه بذلك الاسم الّذي يعني **عبد الحمار**[71]. هذا إلى جانب حديث ابن بطّوطة المليء بالإعجاب عن زاوية الشيخ نجم الدين الكبرى الّذي عدّه من كبار الصّالحين[72].

كانت هذه المعتقدات المتعارضة مع الشريعة الإسلامية شائعة في ذلك العصر، علاوة على إيمان النّاس بحصول الكرامات والمعجزات لأولياء الصّوفية، مثل مقدرة الوليّ على صنع العجائب وشفاء الأمراض والتّنبؤ بالمستقبل، هذه الخصائص للمجتمع الإسلامي في القرنين السّابع والثّامن للهجرة، تتكرّر لدى كثير من مؤلّفي هذه الحقبة. خاصة في المسائل الّتي تتعلّق بالإيمان واعتناق الإسلام أو الارتداء عنه، خصوصا في دول المغول والتّرك، لما لهذا الأمر من أهمّية سياسيّة واقتصاديّة، ثمّ إنّ الاهتمام بسرد التّفاصيل

[69] - ابن بطـوطة، الرّحلة، م، س، ج3، ص 37.

[70] - م،ن، ج2، ص 229.

[71] - م ن، ج ن، ص 69.

[72] - م ن، ج3، ص 10.

في الزّوايا يتماشى مع عديد من المؤلّفات الأخرى الّتي تعود إلى الفترة نفسها، والّتي تعكس واقعا حيّا لذلك العصر، كما تشير إلى الانتشار الواسع لطوائف الصّوفيّة في مختلف أرجاء دار الإسلام.

إذا اعتُبر القرن الثّامن الهجري عصر الثّقافة الدّينية السّطحية للمجتمع الإسلامي، فلا شكّ في أن ابن بطّوطة قد عكس بصدق ومصداقية صورة ذلك العصر بما فيه من عدم مصداقية للذّات وللآخر، علاوة على سيطرة الخرافة والعجائبيّة على عقول العامّة. فابن بطّوطة ثقافته وعلمه المتواضعين يُعدُّ مثقّفا وسطا منتميا إلى الطّبقة الوسطى من متعلّمي المجتمع الإسلامي آنذاك، ولا يُعدُّ —وهو لم يَعُدَّ نفسه– عالما منتميا إلى النّخبة. فالجهل والثّقافة السّطحيان، وغلبة المعتقدات الخرافية الّتي سادت في ذلك العصر، طغت أيضا على أهله؛ فلا عجب في أن نرى رحلة ابن بطّوطة قد امتلأت بالقصص الخرافية، حتّى لو كانت تخالف المنطق والمعتقدات الإسلامية.

لقد سيطرت مثل هذه المفاهيم على المجتمع الإسلامي في هذه الفترة، وبالتالي فابن بطّوطة، سواء أكان يؤمن بهذه الخرافات أم لا، مثّل شريحة كبيرة من مجتمع العامّة الّذي كان ينتمي إليه.

# الفصل الأول
# النص وتعدّد القراءات

1-القراءة السيّاقية

2-القراءة النّسقية

3 -القراءة والقارئ

4- مقولة موت المؤلّف

5- التناص

## 1 –القراءة السياقية:

كل قراءة أحالت على خارج النص، أو قرأت النص من خلاله تمثل قراءة سياقية تسائل النصوص من منطلق تبريري أو تعليلي، وتبحث عن الفني والجمالي في النقطة التي يتقاطع فيها الخارجي على النص مع الداخلي فيه، وقد تجد في العامل الخارجي، المرتكز الذي يضفي على عملها الإجرائي مشروعية قراءة النص، والاعتداء بهذه القراءة باعتبارها القراءة الأنسب في مساءلة النص والإحاطة به.

وقد تشعبت القراءة السياقية إلى أصناف أو حتى مسمّيات جعلت منها قراءات داخل القراءة الواحدة، ومردّ هذا التنوع والتعدّد هو استناد كل قراءة على علم من العلوم المتعددة والاستهداء بمقولاته ونتائجه وتوظيفها في الدراسة الأدبية، وقد تمت بالفعل عملية نقل العلوم ونظرياتها من حقولها التي من أجلها وُجدت إلى حقل الأدب، ومهما كان لهذه العملية من إضافات في الممارسة النقدية، فهي لم تستوعب الظاهرة الإبداعية في كُليتها و لم تجب على أسئلة النص الأدبي المتتالية والمتوالدة مع كل قراءة ومع كل تلقٍّ عبر الأزمنة المختلفة، "لقد مالت بعض الاتجاهات النقدية السياقية في تطبيقاتها إلى الشروح ذات الطبيعة التعليلية والتبسيط المدرسي المخل، ومهما تكن الأسباب والتبريرات التي تتحجّج بها إلى أنها لا تستطيع أن تدّعي بأنها كانت قادرة على استبطان مكنونات النص الأدبي وبناه الداخلية[73].

سعت القراءة السياقية إلى رصد العلاقات المتداخلة في إنتاج الأدب، بوصفها عناصر خارجية عن العملية الإبداعية وفي الوقت ذاته تتحكم في تشكيل الجنس الأدبي من مستويات عدّة، فالتاريخ بأحداثه المتغيرة، وللحياة الاجتماعية بظواهرها المتنوعة والمتناقضة، وللعوامل النفسية التي يعيش بها الأديب في حياته العامة والخاصة إلى غير ذلك من الظروف المحيطة بالمبدع بالدرجة الأولى، لكل هذا أثره وتأثيره في الإبداع أصلا، وكذلك آثاره واضحة في قراءة القارئ للنصوص الأدبية.

---

[73]– د.أحمد يوسف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001، ط1، ص77.

أدى تطور العلوم التجريبية والعلوم الإنسانية في العصر الحديث إلى الاتجاه نحو التخصص في الدراسة والبحث مما أعطى لكل منهج قرائي شرعية فهم النص وتأويله، فكانت المناهج النقدية كالمنهج التاريخي والنفسي والفني والاجتماعي حضورها القوي في الاشتغال النقدي على النصوص النثرية والشعرية في أدبنا العربي الحديث وما زال في بعض القراءات النقدية مستمرا رغم الثورة النقدية التي أحدثتها الدراسات اللسانية وما فجرته من زخم نقدي انتقل من السياق إلى النص.

لم تتخلّص القراءة العربية للأدب من التحقيب التاريخي الذي استهلك شطرا كبيرا من تذوقها للنصوص، إذ ظلّت العملية استهلاكية رهينة الزمن التاريخي الذي صنف النصوص وفق عصور سياسية أطلق عليها اسم العصور الأدبية، وبالتالي تشكلت خانات في الخيال الجماعي للقرّاء، وأصبح لكل نص تذوّقه الخاص به لكونه حقق انتماءه التاريخي أو الزمني.

وحتى الدراسة التاريخية لأدبنا العربي لم تتسلّح بالعملية التي انتهجتها القراءة الغربية، بل ظلت انتقائية محصورة في بوتقة التاريخ، مقدمة صورا مجتزأة للأدب العربي، و"أخشى أن أقول إنهم حين أقبلوا على هذا التاريخ ابتعدوا عن الصلة الحميمية بإيقاع النصوص الأدبية على الوجه الصحيح"[74].

ومن هنا أبعدت القراءة التاريخية قرّائها عن القطب الفني بشكل غيّر وجهة التذوّق والقراءة وأبعدت القارئ عن أجواء المتعة الجمالية واللذة وتأويل النصوص بما يحقق لديه مغامرة اكتشاف أغوارها.

وقريبا من القراءة التاريخية للأدب حاولت **القراءة الاجتماعية** أن تقارب النصوص من زاوية أكثر عمقا وأكثر اندماجا في الحياة العامة والخاصة للأديب القارئ، انطلاقا من أنّ مكامن الإبداع ترتدّ إلى هذه الحياة بتنوع مستوياتها ومناحيها المتناقضة، استنادا إلى مقولة المثال والواقع التي هيأت لها الفلسفة مناخ الجدل بين الوجود والأفكار

---

[74]- عبد الرحمان ياغي ، في النقد النظري، دار العربية للنشر والتوزيع، عمان، 1984، ص6.

التي يؤمن بها الإنسان، فكانت آراء **"كانط"** تمثيلا لقطيعة مع الفلسفة الأفلاطونية والأرسطية حين قرّر أنّ العقل هو الذي يقوم بتنظيم الكون المادّي، وبتعدّد العقول يتعدّد الوجود في أشكال ونماذج من خلال القوانين العقلية، وهذا ما انسحب على تصور الفن والجمال والأفكار، فالفن هو "إبداع واع لأشياء تولد في متأمليها انطباعا بأنها أبدعت بدون قصد على منوال الطبيعة"[75].

لم يخف بعض النقاد قصور القراءة الاجتماعية الواقعية للأدب وللفن بصفة عامة "أما الاهتمام بالبناء الفني فقد ظل ناقصا لا يربو على ملاحظات عامة حول كيفية استخدام الحوار، أو تسيير الشخصيات، وبناء الأحداث"[76].

إن محاولة الوصول إلى الفكرة المسبقة والمطروحة سلفا في مسار الممارسة النقدية، والمشكّلة لجهاز التلقي في التفاعل مع النصوص الإبداعية أثقل هذه النصوص وأخرجها عن مقصدها المضموني في كثير من الأحيان بل وحجب عن القراء المتتبعين لمثل هذه القراءات القطب الجمالي الفني الذي تنطوي عليه، وخلق بذلك جيلا من القراء المعاديين والنقاد المتخصصين السائرين وراء حكم جاهز سلفا يؤطر التلقي العام.

وبهذه القراءة –القراءة الاجتماعية– في تلقي النصوص الأدبية لم تتعمق ولم تذهب القراءة بعيدا في سبر أغوار النص، وإنما بقيت عند عتبات سطح النص مكتفية بالصور الواقعية والمضامين البارزة والجاهزة، وهذا ما أفقد النص أبعادا أخرى بقيت مجهولة وبعيدة عن التأمل والتأويل والتذوق الجمالي، وأحالت القراءة في تلخيصها إلى مجرد أحكام جاهزة.

وتأخذ **القراءة النفسية** المنحى نفسه –السياق– إذ تحوم حول النص بخيوط متصلة بالمركب النفسي للمبدع وسيرته الذاتية والدوافع الشعورية الكامنة في الوعي واللاوعي والضمير الجمعي، والتصورات الميتافيزقيّة من معتقدات وأساطير وخرافة، فهذه القراءة تنطلق من النص كاشفة عن هوية مبدعه، وقد تبحث في المبدع عن عناصر تملأ

---

[75] - دني هويسمان، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن،منشورات عويدات،1982،ط2بيروت،ص23.

[76] - شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 43.

فراغات النص، فهي قراءة دائرية بين النص والمبدع، وكأنّ النص الأدبي وثيقة تحلل شخصيته وتقدمه للقارئ بدون أقنعة، مكشوفا في دواخله النفسية والشعورية والسيكولوجية.

ويعود هذا التوجّه القرائي –النفسي- إلى **"سانت بيف"** من خلال أعماله التي حاولت التخلص من المطلق والشرح البياني، والاهتمام بالنماذج الإنسانية ممثلة في الكتاب عن طريق جمع الصورة المتناثرة في ثنايا النصوص وتحقيق الصورة الكاملة لشخصية المؤلف،وقد عمد في عمله هذا إلى جمع ما يتصل بحياة المبدع من ظروف النشأة، والسيرة الأدبية، بعيدا عن منهج المؤرخ السّارد المقرر، وإنّما من زاوية أخرى يتجاوز من خلالها عمل المؤرّخ وحتّى العمل الّذي كان يبدأ به طرق البحث والاستقصاء إلى معرفة "الأديب فردا في أخصّ حالاته النّفسية، أمّا هذه المعلومات فهي الّتي تقدم الفردية الحيّة، غير مجرّدة تضع الأديب على قدميه في واقعيّة تامّة ومفصلة من كل جوانبه بالأرض"[77].

والغاية من هذا العمل التحليلي هو الحكم على الكاتب من خلال ما كتب، وما مدى تحقّق الانعكاس الشخصاني في ثنايا النّص، ومن هنا البحث عن الفردانية بعيدا عن المجتمع وتناقضاته كما توخّت ذلك القراءة الاجتماعية.

ولم يكن **سانت بيف** وحده في هذا المجال الدراسي النفسي، بل شاركه العمل نفسه نقاد آخرون أبرزهم **"كولردج"** (**Colleridje**) الذي أثار قضايا جديدة متصلة بدوافع الإبداع و جوهر الأدب وعلاقة ذلك بنفس مبدعه كما ورد في مؤلّفه **"السيرة الأدبية"** سنة 1817 والذي عدّه النقّاد **"إنجيل النقد الحديث"** وخصوصا بعدما قدّم إضافة إلى النقد من ناحية التحليل النفسي في قراءة الأعمال الأدبية واستنباط القوى المتعدّدة المساهمة في إنتاجها، فقراءة شخصيات العمل الأدبي وتتبّع ملامحها النفسية، وسلوكياتها ومواقفها المنسجمة والمتناقضة على حد سواء، هي في الواقع قراءة إسقاطية

---

[77]- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، بيروت، ص 380.

على شخصيّة المؤلف المتستّر وراء أبطال عمله الإبداعي. بالإضافة إلى **"فرويد"** ومقولاته عن الوعي و اللاّوعي وكوامن الشعور والأحلام والكبت والتسامي.

القراءة ذاتها في نقدنا العربي القديم والحديث انعطفت إلى الحديث عن المبدع من خلال إبداعه، وهذا ما حفلت به كتب النقد القديمة في الحديث عن دواعي قول الشعر والحالات المصاحبة له، فكان لكلّ غرض شعري صورة وجدانية تبعثه وتعين عليه، وقد جاءت بعض الإشارات النفسية من الشعراء أنفسهم بوصفهم أهل الإبداع وهم أدرى بحالات الفيض الشعري، يوصي **أبو تمام (الشاعر) البحتري** قائلا: "واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين"[78].

وتجدر الإشارة إلى أن القراءة النفسية في نقدنا العربي الحديث اتجهت نحو تلقّف المقولات النفسية الغربية والاشتغال بها على مستوى تحليل النصوص الأدبية لتأكيد فرضياتها وإسقاطها على شخصية الأديب المرضية، وقد تراوحت مستويات هذه القراءة بين الآراء والتخمينات والإسقاطات وتوخّي العلمية والإنصات إلى ما توصّل إليه علم النفس والنقد الغربي الحديث في هذه المسألة، يشير **"المازني"** إلى مقولة **"المثير والاستجابة"** والتي استقاها من علم النفس الإكلينيكي، وفسّر على ضوئها إشكالية الفن، على أنه توليد لنوع من الردود المسجلة عند الفنانين والشعراء "كل مؤثر قوي يثير في المرء حركات تتعلّق بها المدارك في صورة عاطفية، أو انفعال نفسي لا يزال يبغي مخرجا، ويتلمّس متنفسا حتى يصيبه"[79].

لقد بسطت القراءة النفسية ظلالها على كثير من الأعمال النقدية العربية الحديثة، وكأنها فتح جديد في مسار القراءة العربية انشغل به القرّاء والنقاد على السواء، وتحدّدت زاوية التلقي على ضوء هذه القراءة التي فتحت أمام القارئ سبل المعرفة العلمية المتعلقة بعلم النفس وبحوثه ونتائجه ونظرياته العلمية وحقائقه المتوصل إليها، فكان الحديث عن العصاب والمزاج والعقد والمركبات النفسية والنرجسية والكبت والشعور بالحرمان

---

[78] - العقاد، إبن الرومي، حياته وشعره، القاهرة، 1963،ص 05.

[79] - عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، 1954، ص 262.

العاطفي والاجتماعي، والإحساس بالقهر والإحباط من المقولات المبثوثة في الأعمال النقدية سواء في تحليل حياة الأدباء أو في دراسة الأعمال الأدبية.

إن عدم التمثّل الواضح لمقولات علم النفس وتعميم الأحكام والتسرّع في استخلاص النتائج، إضافة إلى الاهتمام المفرط بشخصية المبدع على حساب النص عملا حوّل وجهة التعامل مع الجمالي والفني في العمل الأدبي إلى خدمة فرضيات علم النفس وتثبيت مقولاته تعسّفا وإسقاطا على فراغات النص التي استعصت على الحكم الجاهز والجازم، وعدم الانشغال بالعناصر الفاعلة في النص، وكأن النص وثيقة تشريحية لحالات نفسية مرضية، ما جعل"**د.محمد مندور**" يدعوه "**قتلا للأدب**".

والجدير بالذكر إلى أن كلتا القراءتين —الاجتماعية والنفسية- بقيتا على حافة التلقي الجماعي من جهة، ومن جهة أخرى تناستا القارئ وردود أفعاله واستجاباته، فانشغلتا بالاجتماعي وبالنفسي، بعيدا عن الآثار الجمالية والاستجابات المتحققة في تقبّل القرّاء وفي أفق توقعاتهم، مما تولّد عن هذه القراءة المعيارية نمطية تذوقية قرائية تأسس عليها أفق انتظار لم يحقق غاية النقد المتجهة نحو استنطاق النصوص وتأويلها من داخلها، وتحليل آثارها على القراء، وتحليل ودراسة مستويات القراءة ومستويات القراء وطبقاتهم والأجهزة المتحكمة في عملية القراءة، وإعطاء القراءة سلطة بعد أن كانت في ظل النقد النبوي للنص دون غيره من العناصر الأخرى.

ما قدمته القراءة السياقية هو قراءة مكوّنات النص وتأويلها بحسب توجيهات السياق، وهي بهذا تكون قد ساهمت في تثقيف القارئ وتزويده بعدّة معرفية يواجه بها النصوص، ويسهل عليه ولوج عوالم النص.

لقد اتجه النقد الحديث والمعاصر نحو قراءة النسق كمرحلة تاليّةللقراءة السياقية،وبدأت الأسئلة الأولى المصاحبة لعملية الانتقال هذه –من السياق إلى النسق — تتلاحق في خضم السّجال النقدي الدائر حول ماهية النص الأدبي وطرق قراءته،ومستويات هذه القراءة ومجالاتها ودور القارئ في هذه العملية، وقد سجّل

الدكتور "**عبد الملك مرتاض**" جملة من الأسئلة يسائل بها النقد الحديث:"من أين يبدأ النص؟ ومن أين نأخذه للسيطرة على ما فيه من كوامن وخفايا؟ وما هي الظواهر التي ندرسها فيه؟ وكيف سنكشف هذه الظواهر ونهتدي إليها حين ندرسها ونشرحها؟ وهل نسلك لذلك سبيلا واحدة في كل النصوص الأدبية على اختلافها؟ أم أن كل نص يفرض علينا بنيته وفكرته وأسلوبه؟ ثم هل نعني في النص الأدبي بجماليته وأسلوبيته أو بأفكاره ومضمونه؟ هل للجملة صلة بالفكرة وهل للفكرة ارتباط بالبنية؟ وهل البنية تعكس وتمثل شرعية الفكرة؟ وهل الارتباط بينهما عضوي أو مجرد ارتباط من نوع ما؟[80]

## 2-القراءة النسقية:

حمّلت القراءة النسقية القارئ مسؤولية الغوص في مجاهل البنية اللغوية التي أطلق عليها مصطلح /النص/الأثر/ والتي امتلكت سلطة فوقية دائرية منها يبدأ الاشتغال النقدي وإليها ينتهي، وبهذا يأخذ سمات الكائن الحي، فليس هو مجرد بنية لغوية وإنما ذات تتحرك وتتوالد مع كل قراءة بل وتصنع قراءها وتختارهم.

لقد "أدركت المقاربات البنيوية أهمية النسق، وأخذت على عاتقها مهمة البحث عن مواصفاته، وسلّمت بأنه جملة من القوانين التي تحكم بنية الظواهر. ومن البديهي أن بنيةمن البنى لايستقيم عودها إن هي افتقرت لوجود نسق ترتكز عليه ..."[81].

وفي الدراسة النقدية العربية امتدت ظلال المنهج البنيوي، وارتسمت معالم القراءة البنيوية الوافدة من مقولات النقد الغربي وأطروحاته في هذا المجال، فكانت:

**1.القراءة الشكلانية:** هي قراءة سعت إلى تقويض ما خلّفته المناهج الكلاسيكية بطرقها المعتمدة على الشرح والتفسير والانتقال إلى الملاحظة والتأمل الدقيق لمستويات

---

80 - عبد المالك مرتاض، النص الأدبي، من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، 1983، ص 40.

81 - أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقديةم،س، ص 36.

البناء اللغوي وتفكيك مناحيه "ولاسيما من حيث البنية الإفرادية والتركيبية، ثم من حيث الزمان فيه وكيفية تعامل الكاتب معه، ثم من حيث الحيّز ورسم الصورة الفنية من خلال وضع هذه البنى، ثم أخيرا من حيث مستواه الصوتي"[82].

لم تفلح هذه القراءة في إلغاء السياق وقد حاولت تمييعه غير أنه ينبثق من ثنايا النص، بواسطة إحالات اللغة الدالّة عليها في مستوياتها المتعددة (صوتية-معجمية-دلالية-رمزية) ومن هنا لم تقف القراءة الشكلية في الممارسة النقدية العربية عند حدود المنهج الشكلي وحدود تصورات نظريته،بل راحت تُشْبِع رغبة التأويل الجامحة وقد استهوتها شعرية اللغة وأدبيتها، ولذا قد نجد تداخلا بين القراءات في الحقل النقدي الواحد، وقد يعود ذلك إلى عدم تمثل المنهج نظريا وإجراء.

إن القراءة الشكلية ظلّت حبيسة الاشتغال اللغوي، الصّارم في حلقة مفرغة لا تُحيل إلاّ على منطوق النص ومرسومه، متناسية في ذلك إحالاته ومرجعياته الخارجية، وهذا ما ذهبت إليه البنيوية التكوينية.

**2. القراءة البنيوية التكوينية:** كانت المعطيات المعرفية التي تشكل لحمة النص الأدبي وتتداخل فيه، متسلّلة إليه من خارجه كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانية الأخرى أساس هذه القراءة التي سعت إلى تأكيد خصوصية النص الأدبي دون عزله عن سياقاته الخارجية، فهي تجمع بين الرؤية السياقية والرؤية النصية الداخلية، وصولا إلى استخلاص الطابع الجمالي للأثر الأدبي. أغلق هذا الاتجاه الشكلي النص الأدبي على علاقات وأنظمة وبنيات،وقد استفاد روّاده من الابستومولوجيا التوليدية ومن علم النفس البنيوي لـــ: **"جان بياجيه"** الذي عرّف البنية بأنها شمولية ومتحولة ومتميزة بالضبط الذاتي.

وتمثل هذه القراءة مستوى من التلقي، التي أضحت لدى بعضهم قراءة يواجهون بها النصوص الشعرية والنثرية، سواء من حيث النظرية أو الإجراء التطبيقي.

---

[82] - عبد المالك مرتاض، النص الأدبي، من أين وإلى أين؟، م،س، ص 40.

لقد عادت هذه القراءة إلى مقولات السياق وطرقه في تركيب جديد فيه عناصر من اللّسانيات وعلم الاجتماع الأدبي والمادية التاريخية، فحدث الانتقال على مستوى التحليل من تشريح النص الإبداعي ورصد بنياته، إلى فهم السياق العام للوصول إلى الأديب الجمعي كما يقدمها علم الاجتماع، **"**لأنه في كل عمل فني، بعد اجتماعي وبعد فردي ولذا تفترض وجود آخرين غير الفنانين، لهم علاقة قراءة أو نظر. أو سماع يتوخّون من خلالها إيجاد رؤية أو أفق أو حل لمشكلة مشتركة للفنان وجمهوره**"**[83].

غير أن التلقي الذي حاولت مثل هذه القراءة تشكيله في وعي قرائها لم يحدث أو يحقق الوقع الجمالي الغائب، وإنما أعيد إلى وعي القرّاء تلك القراءات المسكونة بهاجس الإيديولوجيا والمسحة الدعائية، إذا لم يكن الانفتاح على علم الاجتماع والتاريخ ومقولات المادية الجدلية أداة طيّعة في متناول القراءة، بل أصبحت هذه العلوم والمعطيات المعرفية والواقعية هي البديل القرائي الذي غيّب أبعادا أخرى منها الجمالي النصي والتفاعل المتفق بين الذات القارئة والمقروء كتاريخ القراءة ومستويات التلقي في حياة النصوص والقراء.

**3. القراءة الأسلوبية البنيوية** : يشير **"صلاح فضل"** في معرض حديثه عن الأسلوبية إلى الغاية التي تكمن وراء تطبيق مثل هذا الاتجاه النقدي في تشريح النصوص الأدبية بقوله: "إنّ المنظور الذي يرتضيه الباحثون اليوم يتجاوز حدود التذوّق الشخصي، والاعتماد على الحدس في رصد الظواهر الأسلوبية كما لا يتوقف كثيرا عند التحليل النفسي لها واستجلاء شخصية المؤلف من ورائها، ولا يهتم بمجرد التنميط اللغوي ووضع النماذج وإنما يحاول إقامة تصور متنامٍ لعلم الأسلوب التكاملي على أساس النموذج التوصيلي المعتمد على مقولات **جاكبسون**"[84].

---

[83] - جمال شحيد، البنيوية التكوينية، دار الحداثة، بيروت، ص 38.

[84] - صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1980، ص 150.

تستدعي القراءة الأسلوبية إعمال جهد في التعامل مع النصوص الأدبية من حيث الوقوف على العناصر الأسلوبية وفرزها والوقوف على أهمها، وهذا يتطلب من القارئ ذكاء وحدّة حدس، وبما أن اللغة هي الحقل الذي تبسط الأسلوبية عليه ظلالها، فإن البداية الأولى تكون صعبة لأنها تمثل المدخل الذي يلج منه الناقد إلى عالم النص اللغوي والجمالي، ولذا نجد القراءة الأسلوبية عند **"صلاح فضل"** متدرّجة في أطر تبدأ **"**عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة، وجميع العناصر المدلولة بحثا يتوخى تكاملها النهائي،ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها وأخطرها، **وهنا** تبرز —في تقدير الباحث– المشكلة الرئيسية في علم الأسلوب، وهي التماس بين هذين الجانبين: الجانب الطبيعي والمتمثل في الدول، والجانب المعنوي أو الروحي المتمثل في المدلولات**"**[85].

تحاور الأسلوبية النصوص من جانب البواعث الدافعة للغة، ومن جانب التأثير الجمالي الذي ينتجه الشكل الخارجي، وقد تمتد هذه المحاورة إلى أبعاد أخرى كالواقع الاجتماعي والاقتصادي والنفسي المتعلق بمرحلة الكتابة.

لقد ساهم نقادنا العرب في تقريب أطروحات البحث اللساني والأسلوبي للقارئ العربي حتى يقف على جديد النقد، وينفتح على الطرق الإجرائية لهذه المقاربات النقدية التي تبدأ من النص وتنتهي إليه، وما يُكتب في المجلات العربية المتخصصة في ميدان النقد يدل على الاهتمام البالغ بمثل هذه القراءات في الممارسة النقدية التي تشير إليها بعض العناوين لكتابات **"عبد السلام المسدي"** في كتابه **"الأسلوب والأسلوبية"** و **"النقد والحداثة"** وفي كتاب **"توفيق الزيدي"** الموسوم بـــ **"أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث"** ودراسات **"صلاح فضل"** في **"النظرية البنائية"** و **"علم الأسلوب"**.

هي دراسات قدمت فكرة عن النقد الألسني، واتّسمت بالوجه التعليمي الذي يبسط ويقرّب النظريات مشفعة ببعض الطرق الإجرائية حتى وإن اقتصرت في أغلب الأحيان على التعريب والترجمة، وعدم إشباع المنهج درسا وتحليلا وتمثلا، فكانت نتيجة

---

[85] - صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة العامة للكتاب، ط2، 1985، ص 107.

ذلك استفحال الجانب النظري على التطبيقي، وشيوع القراءات المجتزأة من سياقاتها مما لا يعطي للقارئ الرؤية الكلية الشمولية للمقاربة النقدية.

لقد بقيت القراءات تتراوح بين السياق والنسق، وهذا ما جعل سؤال القراءة يتأخّر عن المساءلة عن سر تغييب العنصر المهم في العملية الإبداعية والنقدية على السواء، إنه عنصر القارئ الذي تجتمع فيه كل المستويات الخارجية والداخلية، وبما أن "الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقّيه لهذا السبب نبّهت الفنومينولجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، فالنص ذاته لا يقدم إلا "جوانب مرسومة" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص"[86].

"إنّ البحث بأدوات منهجية وتصورات نظرية خارجة عن سيرورة تاريخ معرفتنا العربية، يتطلب إدراكا عميقا للبعد الابستمولوجي والسياق المعرفي للعملية التي تهدف إلى استنباتها أو تأصيلها في أنساق معرفتنا الأدبية والنقدية، بحيث نستوعبها ونتمثّلها بشكل عالمنا النظري والمنهجي في فعلنا الأدبي"[87].

وقبل البحث بأدوات النظرية، يقودنا البحث أولا في ماهية النظرية ونشأتها، والوقوف على الجذور والأصول المعرفية التي نشأت في سياقاتها،ومعرفة النظريات التي جاورتها وتزامنت معها فكانت إما نقيضا لها ساعدها على تحقيق رد الفعل الذي يُبرز القصور المنهجي والأداتي للنظرية السابقة، فكانت **نظرية جمالية التلقي** البديل لما وقعت فيه النظريات النسقية والسياقية من مآزق في تفسير وتأويل الظاهرة الأدبية، أو كانت بعض النظريات من بين الممهدات التي توجت خلاصة جهدها ونتائجها بجمالية التلقي كنظرية تقرأ النصوص الأدبية من زاوية أخرى تكسّر بذلك كثيرا من الاعتقادات التي

---

[1]- فولغانغ إيزر، في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ،تر:د.الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد: 7، 1992، ص 07.

[2]- أحمد بو حسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، رقم 27، ص 12.

رسّخت طرقا في المعالجة النقدية وتصورات حول كثير من القضايا المرتبطة بعملية الإبداع والمبدع والسياق الزمني وظروفه المختلفة.

يتطلب منا البحث في جمالية التلقي كنظرية قرائية طرح جملة من الأسئلة التي تعدّ بمثابة العتبات الأولى في فهم مستوياتها المختلفة، وهذه الأسئلة من قبيل: "ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ ما الذي يقوم به القارئ على وجه الدقة حين يقرأ؟ هل النص هو الذي يحدد القراءة، أم استجابات القارئ الذاتية، أم العوامل الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية أم أعراف القراءة في مجتمع ما في مدة زمنية تاريخية ما؟ هل توجد بالفعل قراءة صحيحة أو سليمة؟.

والتساؤل المنهجي الذي ينبغي طرحه قبل تقديم مشروع جمالية التلقي كنظرية تهتم بالقراءة والقراء وعلاقتهم بالنصوص من خلال استجاباتهم ومواقفهم المتفاعلة في إنتاج المعنى وإعادة تشكيل النص من جديد هو **ما هو دور القراءة في إنتاج النص؟**

**"**يرى بعض نقاد نظرية التلقي أن النص في ذاته ليست له أي قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبي، فليس أمامنا في أية حال سوى "**استخدام النص**" أو ما يطلق عليه "**عملية النص**" التي تتضمن الإنتاج والتلقي معا. فالنص المبدئي في ذاته والذي لم تمسه يد القارئ لا يدخل مجال البحث أبدا، فنحن لا نلتقي إلا "بالنص المؤول" الذي باشره الباحث بالقراءة.**"**[88]

لا يمكن تقديم فهم متكامل حول نظرية التلقي إن لم نتتبع مسار القراءة في حياة النصوص الأدبية من خلال فهم التطورات الحاصلة في بنية عناصر عملية التواصل الأدبي المتكونة من النص والمؤلف والقارئ.

لقد أولى النقد غاية كبيرة بالمؤِّلف والذي رأى في دراسة شخصه وحياته وطبيعة وعيه الاجتماعي من الموقع الذي يحتله في العملية الإبداعية، فأولت المناهج النقدية كالنفسية والواقعية غاية خاصة به حتى يكون بمثابة الإحالة على النص والدليل الذي

---

[88] - د.صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط1، دار الآداب، 1999، ص 152.

يقود الناقد إلى فهم مغاليقه، فإن تاريخ النقد كان هو تاريخ البحث عن المؤلف في سياقات متعددة.

## 3-القراءة والقارئ:

إذا كان دور القارئ في المنهج البنيوي خاضعا لسلطة النص، فهو تابع لا قيمة له في ظل التحليل والنقد ذلك أن غاية هذه القراءة هي الكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص الإبداعي. ومهمة القارئ تتلخص في مدى استجابته إلى شفرات النص عن طريق خلق روابط مع نسق الخطاب الأدبي أو في **"**محاولة فرض استراتيجيات الأنساق على اللغة**"**[89].

والتوصل إلى أسرار النص الداخلية وبنياته يمثل القراءة الصحيحة التي تتوخاها البنيوية، وتجعلها مدار منهجها التحليلي الذي يجعل من القارئ السلطة التابعة لسلطة النص. وحتى بعد التجديد والتجاوز الذي انتقلت إليه البنيوية بعد أن طوّرت منهجها باستنادها على منجزات السيميولوجيا الحديثة،ونظرت إلى النص بوصفه حامل أسرار بحاجة إلى الفك، فإن فهم فاعلية القراءة تنبع من فهم العلاقة القائمة بين الدال والمدلول في إطار ثنائية الغياب والحضور، وبما أن الدال في الكتابة يمثل العنصر الحاضر، والمدلول يمثل العنصر الغائب، هنا يكمن دور القارئ، الذي يسعى إلى تذوق النص وتحليل شفراته وأنساقه –في استحضار هذا الغياب أي معرفة المدلولات والوقوف على مرجعياتها.

وبهذا الاستدعاء تتم العلاقة بين العناصر الحاضرة وما يقابلها من غياب في علاقة جدلية تتولد عنها الخصائص الأدبية أو الشعرية للنص الإبداعي، وهذا أقصى ما يقدّمه القارئ وينتهي دوره، فهو يبدأ من النص ليعود إليه حتى يحقق هدف المقاربة البنيوية ورؤيتها القرائية القائمة على أساس البناء أي تفكيك بنية النص المتشاكلة والمنسجمة، ومن ثمّ إعادة بنائها.

---

[89] - فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي،ط1994،1،ص 45.

إلا أنّ الاتجاهات التي أعقبت البنيوية لم تؤمن بفكرة الأنساق وتشاكلها داخل النص الأدبي، هذا الأخير بطبيعته يميل إلى التفكك والتّنافر مما فتح المجال أمام القراءة التفكيكية التي رفضت فكرة الأنساق ودعت إلى تعدّد القراءات وانفتاح النص الأدبي عليها، وهذا ما أشار إليه **جاك دريدا** في معرض حديثه عن التفكيكيّة بقوله: **"**أنا لا أغيّر النص، أي نص كمجموع متجانس، ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائما إمكانية لأن نجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه**"**[90].

من هذا المنطلق النقدي والرؤية القرائية للنص تطرح التفكيكية منهجها في التعامل مع النصوص الأدبية والتي ترى فيها حقلا لمجموع الثغرات التي ينبغي من القارئ أن يملأ فجواتها ابتداء من اللغة التي لا تقدر على نقل الواقع والأفكار بشكل موضوعي والتي تساهم أيضا في عدم التجانس البنائي داخل النص، وهذا ما يجعل من عملية التفكيك الخطوة الأساسية من أجل الوصول إلى لا نهائية المعنى في النص، وبالتالي جعله قابلا لكل التأويلات ومنفتحا على كل القراءات "ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها هو ليس النقد في الخارج وإنما الاستقرار أو التّموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على مؤثرات أو تناقضات داخلية يقرأ النص من خلالها ويفك نفسه[91].

فالقراءة التفكيكية ترى في النص تركيبة لغوية تمتلئ بالفجوات والفراغات تدعو إلى التأويل ومبدأ القراءات المتعدّدة، وحتى القراءات يمكن تفكيكها ونقضها حتى من داخل النص، وذلك بتقديم قراءة مناقضة للأولى، ومردّ ذلك الرؤية الخاصة التي أحاطت بها القارئ أثناء عملية القراءة بأنه متلقي يمتلك خبرة شخصية اجتماعية تنفي عنه مقولة البكارة العقلية والحياد النصي، وتؤكد على الترسّبات القرائية المختلفة ومرجعيات

---

[90] - فاضل ثامر، اللغة الثانية، م، س،ص 46.

[91] - م ن ، ص ن.

النصوص المقروءة سلفا في ذاكرته، وما دامت القراءة تجربة شخصية فإنه ليس بالإمكان تحقيق قراءة موضوعية أو تفسير واحد للنص، وهذا ما أدى بالاتجاهات ما بعد البنيوية ومنها التفكيكية إلى تحويل القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص وبعد ولوجه فضاء التأويل الذي تلقته الدراسات الخاصة بذلك على نحو الاتجاه التأويلي الذي وظّف مصطلح **الهرمنوتيك Hermenetique** وهو "اتجاه تأويلي للنصوص يجاور الاتجاهات السيميولوجية، ويأخذ منها عناصر كثيرة في حدود تمفصل نظرية عامة للمعنى مع نظرية عامة للنص، وتعمل الهرمنوتيكية على إدخال السياق السوسيو-تاريخي بما في ذلك سياق الفهم في محاولة لاستخلاص المعنى انطلاقا من افتراض وضعية فلسفية للمرجعية كمقياس للتقييم"[92].

والبحث في النصوص الغائبة في بنيات النص العميقة والداخلية دفع الوعي النقدي الحداثي إلى توظيف القراءة التناصية التي انعطفت بالبحث عن النصوص الأخرى التي سبقت النص المراد فهمه وتحليله والتي أسهمت في خلقه، ويتمثل دور القارئ في استحضار مثل هذه النصوص الغائبة والتي من خلالها يمكنه فهم النص وتقديم قراءة نقدية ثرية تعيد إنتاج النص استنادا على التعالقات التناصية المتداخلة.

يقدّم الناقد "**ميشال ريفتير**" قراءة أخرى ترى بأن الظاهرة الأدبية هي جدل بين النص وقارئه، أطلق عليها "**القراءة السيميائية**"، والتي تمر بمرحلتين تقع الأولى في ذهن القارئ، أما الثانية فهي استرجاعية تجري فيها عملية التفسير لتحقيق عملية التأويل.

لقد تتابعت القراءات في الممارسة النقدية الحداثية، فمن القراءة الكشفية عند "**ألتوسير**"، والقراءة المحكمة والقراءة المتواترة والقراءة العمودية والأفقية إلى غيرها من القراءات ...

أمّا فيما يخص نقدنا العربي، فلم تحتكم القراءة العربية إلى منهج واحد فتارة يكون المتلقي الحَكَمُ الفصل في جودة الأدب، وتارة تكون للعناصر الخارجية (مقولات السياق) حَكَمًا في الإبداع، حتى بدأ التأثر جليّا بالنقد الغربي الحديث، ومن ثمّ انعطفت القراءة

---

[92] - فاضل ثامر، اللغة الثانية، م، س،ص 48.

العربية إلى التركيز على عنصر واحد من عناصر العملية الإبداعية، كالاهتمام بالمبدع ودراسة مناحي شخصيته النّفسية ومواقفه السلوكية ودوافع الإبداع لديه (القراءة النفسية)، وقراءة أخرى اهتمت بالعنصر الاجتماعي، وأخرى بالتاريخي ... إلى غير ذلك من العوامل الخارجية التي وجد لها النقد الحديث مداخل في تفسير العمل الإبداعي.

وفي زمن المعاصرة، حاول الناقد العربي المعاصر ملاحقة ما استجدَّ على ساحة النقد من انفجار على مستوى النظريات وتطبيقاتها، فكانت نظرية القراءة من بين النظريات التي بشّر بها أكثر من ناقد عربي في بداية الأمر، ومن ثمّ أصبحت الكتابات النقديّة تولي أهمية للقارئ ولدوره في إنتاج النص ودراسة ردود أفعاله واستجاباته، والتفاعل الحاصل بينه وبين النّص.

نجد عنوان القراءة الأكثر إلفاتا في الدراسات النقدية المعاصرة، فالدكتور **"عبد السلام المسدي"** يطلق على بعض دراساته عنوان **"قراءات مع الشّابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون"**. ويطلق الدكتور **"عبد الله الغذائي"** مصطلح **"القراءة التشريحية"** في كتابه **"الخطيئة والتكفير"**: "من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر–" ،والتجربة التي قدمها الدكتور **"محمد مفتاح"** في نقد نص شعري تراثي، بقراءة حداثية في كتابه **"تحليل الخطاب الشعري–استراتيجية التناص"**.

أصبحت الدراسات الحديثة تميل إلى تفتيت الظاهرة الأدبية وتقسيمها إلى محورين: محور (المبدع – النص) ومحور (النص – المتلقي)، ومن هنا راحت نظرية القراءة تتحدّث عن اللقاء الأوّل الذي يوجه العملية الإبداعية لحظة الكتابة انطلاقا من القارئ المتخيّل إلى مجموع القرّاء الذين يشكلون سلسلة في مسار القراءة بين رحلة النّص من المبدع إلى الجمهور المتلقي.

### 4–مقولة موت المؤلِّف:

انطلاقا من التأثر بفلسفة الذات التي شغلت الفلاسفة وعلماء الجمال والتي "عدّت مصدر المعارف لدى **أفلاطون** (**428**ق.م-**348**ق.م) بل ذهب **ديكارت** (**1596-1650**) إلى أنّه لا يمكن تصوّر نشاط فكري بدون وجود ذات حاملة له، لهذا كان الأنا حسب مفهوم **فيخته** (**1762-1814**) الحقيقة النهائية الوحيدة التي لا يتسلل إليها الشّك" [93]. وبعد رحلة طويلة من التساؤل الميتافيزيقي حول القيم ومصدرها. بدأ التفكير البشري يَتَنَكَّب الطريق ليخرج عن المصدر الإلهي كمعتقد إلى أن أعلن **ميشال فوكو** موت الإنسان وهي فكرة تعتبر امتدادا لفلسفة **نيتشه** التي أقرّ فيها قتل الإله، ومن ثمّ قتل الإنسان إن على مستوى الطرح أو اللغة،وفي هذا الطرح الفلسفي إشارة إلى التغيّر الحاصل في أدبيات الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر.

سعت البنيويّة إلى التخلص من هيمنة الذّات لإبعاد الإيديولوجيا الملتصقة بها، وهذا ما جعلها تشكّ في شرعية الذّات المهيمنة على الفلسفة الغربية، وبعد التقدّم التقني وانحسار دور الإنسان في الإحساس بذاته في علاقته مع الأشياء، نما الإحساس الرّهيب بالفراغ وطبع الاستلاب حياته فتحّول إلى مجرّد آلة تقوم بما خطّط لها.

يبين "**يوسف نور عوض**" مقولة موت المؤلف "المؤلف ميّتا في كل من البنيوية وما بعد البنيوية، وعلى الرّغم من أن موت المؤلف هو قمّة الاتجاه اللاّإنساني في الحركة البنيوية، فإن المؤلِّف يُنظر إليه كعامل مساعد في توحيد عناصر النظام حتى يتم له عنصر التّوازن، ويعني ذلك أن المؤلِّف هو أداة للعناصر وليس مبدعا لها من حيث هو الّذي ينشئ النظام.

ومؤدّى هذا القول: إنّ المؤلِّف نفسه عنصر من عناصر اللعبة التي تم تحديدها مسبقا بواسطة النظام، ويبدو موت المؤلف مشروعا في البنيوية انطلاقا من الاعتقاد بأن النظام قائم بذاته، ولا يحتاج إلى أيّة عناصر خارجية تفسِّره. والمؤلف في النظام البنيوي مفعول العناصر التي تكوِّن النظام وليس فاعلها. وليس ذلك هو الوضع فيما بعد البنيوية

[93] - د.أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها ،م،س،ص 36.

الّتي يُعتبر وجود المؤلف فيها وجود تاريخي في لحظة معيّنة، وهذه اللحظة لا تعوق ظهور لحظات أخرى لها فاعلها الخاص بها وهو القارئ[94].

وعليه، تمثّل إزاحة سلطة المؤلف إقصاء لسلطة النّقد المطلقة على النّص، ومن هنا غاب الناقد الذي كان يحكم النصوص مكتفيا بالمعنى الأحادي، وبالحكم الجاهز الذي يغلق النّص. واِسْتُبْدِلَ بالقارئ الذي لا تتحدّد هويته ولا سيرته،ومن ثم لا يمتلك الادِّعاء بتملّك شرعية إصدار الأحكام على النص، أو إطلاقية قراءته، إنّما هو قارئ متسائل، يتنقل بين فراغات النص بقلق السؤال وبانفتاح عليه، وحتى في مجال النقد التطبيقي لم يناقش النقد البنيوي الأطروحات النظرية بل راح يشتغل على سننها بوصفها مسلمات.

لقد ساهم ظهور اللسانيات الحديثة في استرجاع اللّغة لمكانتها التي غيّبتها سلطة المؤلف في القراءة السياقيّة، وأصبح وجود الكتابة رهين بقتل المؤلف، لأنّ الأثر الأدبي "ليس له مؤلف وحيد، بل هو نتيجة أو نتاج لمغامرة الفكر العربي. واستطاعت اللسانيات أن تحقق ثورها الإيستمولوجية عندما ميّزت في موضوعها بين الجانب الذّاتي، المتعلق بالكلام، والجانب الموضوعي أي اللغة بوصفها نصوصا منجزة ضمن علاقاها الدّاخلية المحايثة وبغض النّظر عن الذّات والممارسة الذّاتية، فالمعنى اللّغوي ليس ناتجا عن قصدية الذّات المعبرة، بل هو أيضا نتاج النظام الدّلالي للغة.

فكل مؤلف يتصرّف بالثّقافة السّابقة عليه، ويوجهها من أجل أن ينتج نصه الّذي يغنيه القارئ هو أيضا بقراءته الشّخصية، وفي هذا الاتجاه انتصر **ملارمي** للكتابة على حساب سلطة المؤلف، والأمر نفسه عند **بول فاليري** الّذي أعطى مترلة كبرى للغة وشكّك في الكاتب، وأصبحت فلسفة موت الإنسان العنوان الأكبر الّذي روّج له كثير من النّقاد والمفكرين، وعدّوه من نتاجات البنيوية، بل من معاييبها، ومن هؤلاء المفكرين **(سارتر – وبول ريكور ...)**.

ومنطلق التفكير البنيوي مستمر من فكرة الكتابة الإرادية التي في حقيقتها نتاج الحلم ولا يمكن للمبدع أن يوجهها بوعي، ولأنها لغة اللاّشعور،ومن ثم ينبغي على الكاتب أن

---

[94] - د.أحمد يوسف، القراءة النّسقية ومقولاتها النّقدية، م،س، ص 123.

يتحرّر من ذاتيته لكي يصل بكتابته إلى الكمال،ويعني ذلك أن الأدب تعبير عن مشاعر وتجارب كثيرة تختلط في ذات الكاتب.

ومع "**بارث**" الذي روّج لفكرة موت المؤلف، نرى أن اللسانيات قدمت الأداة في عملية قتل المؤلف، بواسطة اللغة التي اكتفت بذاتها في الدلالة عن محمولاتها. يقول:"إنّ اللّغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالشّخص"[95].

وتكمن أهمية الإبداع في الدّفقة الأولى التي ينتجها المبدع دون شرح أو تعليل، لأن ذلك ليس من عمله، وبالتالي غياب المؤلف وممارسة عملية القتل عليه تعطي للنص حياة متجددة، وتحرر طاقته -أي النص- على الإنتاج وهذا ما ذهب إليه "**أمبيرتو إيكو**".

إنّ قضية قتل المؤلِّف كانت شكلا من أشكال القراءة الأخرى المناقضة والمقابلة للقراءة السياقية التي اعتمدت على المقولات السّوسيولوجية والنّفسية في فهم الظّاهرة الأدبية وخصوصا لمّا ربطتها بالمؤلف. ومن خلال تغييبه في الثقافة النّصية النّسقية، والتّركيز على مفهوم الكتابة في خطابها بدل الأدب، راح النّقد الغربي الحداثي يركز اهتمامه على القارئ الّذي جاء بديلا عن المؤلف، هذا الأخير يدخل ضمن التوجّه الحداثي للمقاربات النقدية البنيوية التي جاءت كرد فعل للخطاب الرومانسي الّذي يعد الأدب والفن تعبيرا عن الذّات، وتضخيم شخصية المؤلف بوصفه مبدع النّص.

وفي تصوّر **رولان بارث** أنّه عندما تبدأ الكتابة يأخذ المؤلف في الموت، ومن هنا يؤكد على إزاحة المؤلف من طريق القراءة التي تمثل الوجه الآخر للكتابة دون وساطة بينهما /**نص وقراءة**/، يرى "الكتابة قضاء على كل صوت،وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التّأليف وهذا اللّف والّذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنّها السواد-البياض الّذي تضيع فيه كل هوية، ابتداءً من هوية الجسد الّذي يكتب"[96].

---

[95] - رولان بارث، درس السيميولوجيا، ق: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986، ص 84.

[96] - رولان بارث، درس السيميولوجيا، م، س، ص 81.

ففي هذا إشارة إلى حضور فعل الكتابة الّذي يُلغي الصوت الأول ممثلا في المؤلف، وكل الأصوات الأخرى المصاحبة له ممثلة في العوامل الخارجية، ومن ثمّ يبقى النّص مقابله القارئ في عملية حوارية متداخلة، تجعل النّص أمام قارئه مجموعة من النّصوص المتراصة لأنها واحدا، وهذا ما أشار إليه **بارث** في معرض حديثه عن التّناص: "النّص يتألّف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض"[97].

في فكرة التناصّ كما يطرحها "بارث" تتحوّل وظيفة المبدع إلى مجرّد ناسخ لمجموع التّراكمات المعرفية والثّقافية الّتي تداخلت فيما بينها لتشكيل وعيه الإبداعي، وما النّص في نهاية الأمر إلاّ ذلك المنحدر النّاشئ من مجموعة مصادر سابقة عليه "النّص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لا يمكنه إلاّ أن يقلّد فعلا هو متقدم عليه"[98].

الاهتمام في هذا القول من **بارث** ينصب حول النّص لإبعاد أيّ عامل خارجي في فهم الظّاهرة الأدبية، وهذا مسعى الشّكلانية البنيوية التي اكتفت بالنّص كسلطة عليا انطلاقا من تحديد ماهيّة النّص، ومن رؤية ترى بأن النّص بنية محايثة مكتفية بذاتها وترفض الإحالة إلى أيّ مرجع أو سياق خارجي.

أمّا في النّقد الجديد –ما بعد البنيوية- فإن هذا التوجه- موت المؤلف- ازداد تأكيدا من خلال تقديم القارئ كسلطة ثانية بعد سلطة النّص، ومن ثمّ أصبحت المعادلة ثنائية الحدّين تستبعد أيّ طرف آخر لأنه في نظرها يشوّش العملية الإبداعية والنّقدية على السّواء، ولا تتحقق في النص المقروء لذّته الجمالية. يرى بارث بأن القارئ "هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة"[99].

---

[97] - م ن، ص 85

[98] - م ن، ص ن.

[99] - فاضل ثامر ، اللغة الثانية، م،س، ص 131.

وبظهور فكرة القارئ كسلطة أخرى بعد سلطة النّص ازداد التّأكيد من قبل الاتجاه البنيوي على ممارسة قتل المؤلف وإلغاء دوره، **"ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"**[100].

وبتأكيدها على مسألة إزاحة الذّات الإنسانية خارج الفعل، تسعى البنيوية إلى استبدال مقولة المؤلف بمقولة البنية كسلطة في توجيه القراءة النسقية نحو الدّاخل من النص، بوصفه تنظيم خالص من الأشكال والعلامات. ومن ثمّ إلغاء أي علاقة بين الأثر الأدبي ومقصديته، بحثا عن قراءة حيادية تتخلّص من تأثيرات السياق ومبرراته الخارجة عن النّص،والاكتفاء بالبنية اللّغوية وأنساقها وشفراتها ونظامها المغلق، وهذا ما دفع "الشّكلانيين على الدعوة إلى إقامة علم الأدب مستقل عن التّصورات البرّانية للفن والأدب بخاصّة"[101].

وما قدّمته الدراسات اللّغوية والألسنية الحديثة، أعطى للبنيوية دفعا قويا في تعميق مقاربتها النّقدية في تحليلها للنّص الأدبي والاعتماد على التحليل المحايث الّذي يعتمد على دراسة القوانين الدّاخلية الّتي تنتظم في إطارها الأنساق اللّغوية، وتحدد وظائفها الدّلالية، لأنّ مبدأ هذا التّحليل يركز على التّحليل الدّاخلي دون الالتفات إلى العوامل الخارجية،وفي نظر البنيويين أنّ النّقد كلغة ثانية لا يمكنه أن ينفذ إلى لغة الإبداع لدراستها وتحليلها إلاّ إذا نفذ إلى الدّاخل من النّص عن طريق عملية التّفكيك والتّركيب، وهذا لتحقيق قراءة نسقية تدرك أدبية النّص وخاصة الشعري منه، وإذا وصلت هذه القراءة إلى تحقيق غايتها في إدراك شعرية النّص الأدبي والكشف عن دواخله في جميع مستوياها فإنّها تبتعد على أن تكون مجرّد قراءة آلية ميكانيكية التي كثيرا ما وصفت بها القراءة النّسقية.

ركّزت المقاربة النّقدية البنيوية على قيمة النّسق وألغت من مشروعها السياق والمضمون، حيث خلّصت النّقد من ثنائية الشّكل والمضمون الّتي أطالت من عمر أزمة النّقد الّذي ظل يراوح مكانه ضمن مقولات التّأثيرات الخارجية، والاحتفاء بالمعنى

---

[100] - رولان بارث، درس السيميولوجيا، م، س، ص 87.

[101] - أحمد يوسف، القراءة النّسقية ومقولاتها النّقدية، م، س، ص 181.

ومركزية الذّات بوصفها عاملا من عوامل بنائه، على حساب الشعرية والأدبية والجمالية.

إنّ فكرة موت المؤلف اقتصرت على البنيوية الشّكلانية أمّا الاتجاهات البنيوية الأخرى فقد نحت مناحي مغايرة في الدراسة الأدبية، تبحث في المستويات والعلاقات الّتي توجد بين اللساني والشعري في اللّغة، ومنها ما اتجه إلى البحث في العلاقة بين نسق المعايير الأدبية ونسق الأثر الأدبي، ومنها التّأويلية كاتجاه تجاوز محدودية النّسق البنيوي إلى معرفة طبيعة الجمالي والقراءة المتعددة والاهتمام بإشكالية النّص والقراءة.

وتظلّ نداءات موت المؤلِّف بلا صدى،وتحمل في طياتها عناصرموتها كونها تقضي على مقدّرات الإنسان الذي كرمه الله تعالى وجعله خليفة له في الأرض يعمّرها بالخير والجمال،كما أنها تدمِّر وظيفة الأدب والرسالة التي يحملها المبدع اعتقادا وفكرا وسلوكا وشعورا،ويبقى المؤلف عنصرا لايُستغنى عنه عند مقاربة النّصوص بل إنّه يَبُثُّ الحياة في العملية الإبداعية.

لقد تبنّى البعض من نقادنا العرب الحداثيين نظرية موت المؤلف، دون إلمام بجذورها الغربية،ودون إحاطة بالظروف الموضوعية والرّؤى الفلسفية التي صاحبت نشوء الحداثة في أوربا،ودون وعي بتداعياتها العقائدية.

بعض الكتابات النّقدية المعاصرة استنسخت الجانب التّطبيقي وراحت تمارس عملها النّقدي ، وكأنّ ما توصلت إليه هذه النّظرية من نتائج أصبح من المسلّمات التي لا تناقش و إنما يكفي الاشتغال النّقدي على النّصوص الأدبية مهما كانت هويتها، فمثل هذه القراءات العربية لم تشترك في الجدل النّقدي حول مسألة موت المؤلف وإنّما اكتفت بتقديم تحليلاتها للنّصوص خالية من الإشارة إلى مبدعيها وسيرهم إيمانا منهم بسلطة النّص وعدم جدوى الالتفات إلى حياة المبدع تحقيقا لقراءة نسقية.

وإذا تتبّعنا التّأثيرات الثقافية والنّقدية التي وقع تحت سلطتها كثير من النّقّاد العرب، فتباينت اتجاهاتهم في الممارسة النّقدية ابتداء من العصر الحديث الّذي سادت فيه القراءة السياقية بتعدد أبعادها ومستوياتها، نجد آثار هذه المناهج متسللة بشكل واضح في

البنية الثقافية للنّقاد الذين قرؤوا الأدب العربي قراءة إسقاطية، فكانت الدراسات التي أرّخت للأدب العربي انطلاقا من نظريات **سانت بيف** التي جعلت من حياة المؤلفين وانتماءاتهم وأعراقهم مرتكزا في تحليل النّصوص الإبداعية، وعلى هذا النحو سار **جرجي زيدان** في كتاباته الأدبية التّاريخية، أما **العقاد والنويهي** فقد اتّخذا من نفسيّة الأديب ومواقفه السّلوكية متّكأ في فهم العمل الأدبي تأثرا بالمنهج النفسي مما دفع بالنّاقد **مصطفى ناصف** إلى الدّعوة إلى تحرير النّص الأدبي من الظلال النّفسية لصاحبه:

"الاهتمام بالشّاعر أوالإنسان له مخاطر جمّة، وبعض الدّارسين –مثلا– يعنيه من أمر **بشار** إيمانه أو إلحاده، ويعود فيقرأ الشعر من أجل الإجابة عن هذا السؤال. حقا قد يكون في هذا الشعر ما يثير السؤال عن إيمانه، ولكن اهتمامنا بالشعر –أولا– سوف يجعله أكبر من مجرّد الإجابة عن أيّ سؤال من هذا القبيل،وليس ضرر العناية بحياة المؤلف، وعقائده مقصورا على إهمال الشعر من حيث هو شعر، ولكنّه يتجاوز هذا كما وضحنا إلى خلط الشّخصية وظروفها بالأحكام التّقييمية"[102].

وفي هذا القول إشارة إلى إقصاء المؤلف وإن لم تكن دعوة صريحة فإنّ آثار التّأثّر بمقولات النّقد الغربي جلية وخاصة في تفريقه بين المقاربة النّصية والقراءات السياقيّة، غير أنّ الدعوة الجديدة إلى الأسلوبية الّتي اعتمدت في التّحليل على حياة المؤلف، انطلاقا من تلوّن الأسلوب بملامح شخصية الكاتب، وبالتّالي يمكن تصنيف مثل هذه القراءة ضمن الإطار العام للقراءات السّياقية، والّتي تعاملت مع النّص الوثيقة.

أمّا النّاقد **عبد السّلام المسدي** المتأثّر بالبنيوية الأسلوبية فقد رأى في النّص الأدبي "وإن كان وليدا لصاحبه، فإنّ الأسلوب هو وليد النّص ذاته، لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف المخاطب، لأن رابطة الرّسم بينهما حضورية في لحظتي الإبداع والإيقاع. وهذا المنظار في تحديد ماهية الأسلوب يستمدّ ينابيعه من مقوّمات الظّاهرة اللّغوية في خصائصها البارزة ونواميسها الخفيّة[103].

---

[102] - مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، لبنان، ط3، 1983، ص 151.

[103] - عبد السّلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 88-90.

إنّ مقولة موت المؤلف في التّفكير العربي وليدة التّأثير الغربي في الثّقافة النّقدية العربية، هذه الثّقافة الّتي احتفت بالإنسان وأولته العناية الفائقة في الدّراسات بمختلف موضوعاتها بوصفه محور الكون بعد الإرادة الإلهية، أما في الثّقافة المعاصرة فإن هذه المسألة تبقى في مجال التّساؤل وخصوصا في الدراسات الّتي اهتمّت بالجانب التّنظيري.

ومن الدراسات الّتي احتضنت فكرة موت المؤلف رأت في الأعمال الإبداعية التي بقي مؤلفوها مجهولين خالدة وعظيمة، وغيابهم رسّخ حضور أعمالهم، هذا الغياب ينسي جانبا هاما أثناء القراءة التي تبقى مفتوحة على التّأويلات دون الخضوع لسلطة التّوجيه المسبق من خلال البحث عن هوية المبدع، ومن هنا بدأت الثّقافة النّصية تجد طريقها إلى نقدنا المعاصر مع التّأثر بأعمال **رولان بارث** ونقّاد ما بعد البنيوية الّذين أشاعوا مفهوم الكتابة الّذي يقصي أي علامة خارجية ويكتفي بذات النّص وبالقارئ بدلا من الكاتب.

وقد قدّم الدّكتور **عبد الملك مرتاض** رؤية متوازنة لم تشكل له فيها مقولة موت المؤلف إغواءً ، بالرّغم من تبرّئه من القراءة السياقية الّتي أبعدت النّص الأدبي من عناصره الجمالية وأغلقت أمام النّقد مجالات رحبة للمساءلة الّتي تثري القراءة النّقدية وتغني النّص في حدّ ذاته، فبقدر ما يدعو إلى استقلالية النّص الإبداعي نراه يعطي للمؤلف مكانته في العملية الإبداعية إدراكا منه لخطورة الانسياق وراء أطروحات النّقد البنيوي في هذه المسألة الّتي لا تجد مسوغاتها الفلسفية في ثقافتنا العربية،ومن جهة أخرى فهو يدرك خصوصيات السّند الثّقافي العربي كمرجعيته في إعطاء المؤلف حقه في العملية الإبداعية والنّقدية على السؤال. حيث يقول: "فالمبدع سيّد إبداعه وصاحبه لا ينازعه فيه مجتمع ولا زمان ولا بشر على الرّغم من إيماننا بفكرة التّناص"[104].

والاتجاه نفسه يدعمه النّاقد **فاضل ثامر** الذي يؤكد على انتماء النّص الأدبي إلى صانعه وأن مقولة مؤت المؤلف مجرد مغالطته "ومن كل ما تقدم يظهر لنا أن مقولة "موت المؤلف" ليست سوى مغالطة نقدية غير متماسكة أبدا، فالنّص الأدبي ظاهرة

[104] - د.عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 201-1989.

معقّدة مرهونة بمجموعة من العوامل السوسيولوجية والتّاريخية والسيكولوجية والثّقافية والسّياقية التي لا يمكن اختزالها إلى عامل واحد"[105].

وفي معرض حديثه **–فاضل ثامر–** عن الممارسة النّقدية أثناء مواجهتها للنّصوص الأدبيّة، يرى أن العملية النقدية "يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها وبشكل خاص بين المؤلف والنص والقارئ –دون أن تهمل السياق والشّفرة وقناة الاتصال– من أجل استخلاص الرؤيا الإبداعية للنص أو للمبدع وأن أيّة معالجة مغايرة سوف تسقط لا محالة أسيرة الفهم الأحادي القاصر والنّظر بعين واحدة..."[106].

**5-التناص:**

لم تثر كلمة في قاموس النقد الحديث من الجدل النقدي والنقاش الفكري ما أثارته كلمة التناص، فهي مصطلح يسوده التذبذب في الترجمة والغموض في الأداء، فتارة تترجم بالتناص وتارة بالبينصية،وتارة بالنصية.

هذا المصطلح الذي عمّق من مسألة قتل المؤلف وإقصائه انطلاقا من تعريف النص بأنه مجموعة من النصوص المتداخلة فيما بينها، لا وجود لبداية أولى في الكتابة الإبداعية، ولا وجود لكتابة تبدأ من نقطة الصفر، فالنّصوص سابقة للنّص ومتداخلة فيه مما يزيح سلطة المؤلف ويلغي ادعاءه بانتماء النص إليه أو تبنّيه.

فالتناصية Intertextualité تذهب إلى أنّ فهم النص يحتاج إلى الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته، وأسهمت في خلقه، ودور القارئ ينحصر في عملية الاستحضار لمجموع النصوص المتداخلة مع النص المقروء،وتبرز فعالية القراءة في إحالتها على قراءات أخرى سابقة عليها وفق جدلية الغياب والحضور بين الدال والمدلول.

لقد تباينت الرؤى في الكتابات العربية المعاصرة حول قضية موت المؤلف، وخصوصا التي آمنت بالمنهج البنيوي إلى درجة تبني الموقف المعارض، وهذا ما يؤكده

---

[105]- فاضل ثامر، اللغة الثانية، م، س، ص 133.

[106]- فاضل ثامر، اللغة الثانية،م،س، ص 133.

**ديزيره سقال** وهو يقارب نصا حداثيا يقول: "إنّنا لا نؤمن بفصل النص عن الذات، أو التاريخ على النحو الذي قال به البنيويون"[107].

وينطلق ماجد السامرائي من الخلفية الحياتية **للسّياب** وهو يدرس شعره قائلا: "نستطيع فهم روحه القلقة، كما نستطيع فهم تطورات شعره، وتحولاته على نحو يهدينا إلى أغوار تجاربه، ويساعدنا على تفسير إبداعاته تفسيرا دقيقا وصحيحا، وبالتالي يمكننا من التعرف على الركيزة الأساسية لحياته الشعرية"[108].

في النقد الأدبي العربي الحديث برزت **النصانية** التي اتخذت من تحليل النصوص منهجا بديلا عن البنيوية،كما نجد بذلك عند **الغذامي** الذي يتبنّى هذه النصوصية انطلاقا من النقد الألسني، ويتوسل التشريحية كأداة إجرائية في مقاربة بنية النص الداخلية، وقد برّر **الغذامي** موقفه ودافع عنه إلى درجة تبرير مسألة المثاقفة مع النقد البنيوي الغربي بأنها تمتلك مشروعيتها لأن الإبداع عمل إنساني وتبقى مهمة الناقد منحصرة في تبييء المصطلحات الوافدة إلى ثقافتنا حتى تأخذ دلالات جديدة، فإقصاء المؤلف من العملية النقدية هو تأكيد على النصوصية وليس البنيوية كما يرى ذلك **الغذامي**، فالنصوص هي التي تفسّر بعضها ومن ثمّ وجب إبعاد العوامل الخارجية عن النص، فالسياق الخارجي "لا يمكن أن يحدد علاقات النص الداخلية، لأن النص قد تجاوز هذا الخارجي، ومن ثم فقد تحرر منه، واستقلّ عنه بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد"[109].

ومما تقدم تطرح نظرية جمالية التلقي سؤالها حول فعل القراءة ،حينما تندمج ذات القارئ بالمقروء وينتقل النص إلى شعوره، يكون بذلك قد عبّر القارئ عن تفاعله، وتحققت لديه متعة التجاوب مع النص في عملية اللعب بشبكة نسيجه اللغوي والبنائي، وبهذا يساهم فعل القراءة في تحريك أشكال المعنى تبعا للمتحكمات التي تجعل فعل القراءة لا ينجز مرة واحدة.

---

[107] - ينظر، أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية،م، س،ص 168.

[108] - أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية،م، س،ص 169 -170.

[109] - عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص معاصرة، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1987، ص 79.

ولإبراز دور المتلقي وأهميته في التفاعل مع النص، فإنه يجدر بنا التطرّق إلى نظرية جمالية التلقي التي أولت اهتماما كبيرا به وركزت عليه.

# الفصل الثاني

# نظريّة جمالية التّلقّي



## 1 – مفهوم الجمالية:

### 1.1تحديد المصطلح ودلالته:

إنّ الحديث عن الجمال في الفنون يدفعنا بالضرورة إلى تتبع مراحل نشأة مصطلح علم الجمال، فقد اعتبر جلّ النّقّاد ومؤرخو علم الجمال القرن الثّامن عشر بمثابة البداية الحقيقية لتشكّل مصطلح علم الجمال.

ولعل توفّر الشّروط الموضوعية من تقدّم في المناهج والعلوم، وتراكم في المعرفة هي التي أهّلت القرن الثامن عشر لأن يشهد الميلاد الحقيقي لعلم الجمال وسمحت بتمييز علم الجمال، علما مستقلا كأحد علوم الفلسفة[110].

ويكاد يجمع فلاسفة ومؤرخو علم الجمال على أن الألماني **"إسكندر بومارتن"** هو أول من استعمل مصطلح علم الجمال **Testhetic** في كتابه تأمّلات في الشعر (**1735**)[111]. وكان يعرف هذا المصطلح عند الفرنسيين بــــ **"نظرية الفنون "** أو **"نظرية الآداب الجميلة"**. وعند الإنجليز كانوا يدرجونه في النّقد [112]. وكان يعرف عند العرب قديما بالبلاغة.وليس معنى هذا أن محاولات بومارتن في القرن الثّامن عشر تنفي وجود إرهاصات، ومحاولات سبقت هذا التّاريخ، ذلك أنّ محاولات الإغريق الجمالية ظلّت تقترب من جوهر الظّاهرة الجمالية مرّة، وتبتعد أخرى "لقد قارب ذلك العلم شكله مرّة بعد مرّة، وبخاصة في محاولة الإغريق النّظرية"[113].

وفي العربية" **الجمال**:مصدر **الجميل** والفعل **جَــــمُلَ**.وقوله عزوجل:" **وَلَكُمْ فيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ**"؛أي بهاء وحسن.قال ابن الأثير:والجمال يقع على الصور والمعاني "[114]**.**

وفي معجم **"لالاند"** الفلسفي نقرأ "الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التّقديرية من كونها قابلة للتمييز بين القبح والجمال"[115].

---

[110]- إ.نوكس، النظريات الجمالية، تر: محمّد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، سنة 1985، ص 13.

[111]- ينظر أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 9.

[112]- ينظر هيغل، المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، سنة 1988، ص 21.

[113]- إ.نوكس، النظريات الجمالية، م، س، ص 46.

[5] - ابن منظور، لسان العرب،م،س،مادة(**جــــمل**).

ويذهب **"دني هو يسمان"** إلى ربط الجماليات بالفنون المختلفة عامّة فهي عنده "فلسفة للفن لا أكثر"[116].

"وقد ذهـــب بعض المفكرين الغـــربيين إلى القول بالنظرية الانفـــعالية فعرّفوا الجمال بأنّه الصّفة التي ينسبها الإنسان إلى الأشياء التي تثير فيه-حين يُدركها- انفعالا مريحا "[117].

وعليه، فإنّ التحديد النهائي والجازم لمفهوم الجمالية أصبح أكثر استعصاءً، بل تحوّل إلى إشكالية يصعب فيها القول الفصل أو ترجيح رأي دون الآخر أو تصويب رؤية وتخطئة أخرى.

## 2.1. إشكالية الرّؤيا الجمالية:

لا شكّ أن الإنسان المخلوق الوحيد القادر على التّعبير عن أفعاله وإحساسه بالجمال بوسائل تعبيريّة فنية مختلفة، فالفن "كتعبير جمالي عن معاناة إنسانية هو الفعالية المتجسدة بالتعبير عن حركة الذّات الواعية المجربة في مواقفها الخاصة من الطبيعة والمجتمع"[118] كما يقول **"لالاند"**.

هذه الحركة الذّاتية الواعيّة التي ينفرد بها الإنسان عن باقي المخلوقات الأخرى جعلت جلّ الفلاسفة والنّقاد يعتبرونه كائنا جماليا، ويعدّونه محور الدّراسات الجمالية عبر كل العصور. درسوه كذات منتجة للجمال ومتذوّقة له "وعلى ذلك فإنّ علم الجمال من وجهة أقرب هو العلم الذي يبحث في مسائل الجمال ... هو يتناول كيفية إبداع الفنّانين لنتائجهم وظروف ذلك وكيف يتذوق النّاس هذه الأعمال الفنّية، وكيف

---

115 - ميشال عاصي، مفاهيم الجمال في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل –بيروت-، ط: 1، سنة 1981، ص 19.

116 - دني هو يسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر، الجزائـر، سنة 1985، ص 16.

117 - د. راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،1987،ص28.

118 - أندري لالاند- العقل والمعايير، تر: نظمي لوقا، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1975، ص 75.

يشعرون بإزّائه، وكيف يثمّنون تلك الأعمال وأيّ أثر يتركه تذوق تلك الأعمال الفنيّة في أفكار النّاس، وفي مشاعرهم، وفي حياتهم"[119].

ومن هذا المنطلق، دخل مصطلح علم الجمال مرحلة جديدة يمكن اعتبارها مرحلة بداية التّأسيس لمصطلح علم الجمال واستقلاله عن مباحث المعرفة العقلية و"صار لعلم الجمال مجال مستقل عن مجال المعرفة العقلية النظرية، والإدراك الحسّي أوالإلهامي الصّوفي هو مجال التجربة الخيالية التي لم تكن مفهومة جيدا لدى القدماء"[120].

وعلى أساس هذه الرؤية الفلسفية يصبح مصطلح علم الجمال عند **"بومارتن"** هو علم الإدراك الحسي، ومجاله التجربة الخيالية (رحلة، قصة، شعر، مسرح ...).

إن العمل الفني بوصفه فعالية جمالية يجعل من الصعب، إن لم نقل من المستحيل، إيجاد معيار للجمال جامعا مانعا، لأن "الأذواق تختلف إلى ما لا نهاية وعليه يتعذر تعيين قواعد عامة للتطبيق على الفن، وحين يتّضح أن النتيجة المتحصّل عليها على ذلك النّحو أقل سلبية، وحتّى يكون لها، بالرّغم من سلبيتها مضمون إيجابي، فإنّ هذا المضمون لا يمكن أن يكون إلاّ بالغ التّجريد والسّطحية، وفي الواقع تتباين التّحديدات ويختلف بعضها عن بعض أشدّ التّباين والاختلاف بحيث لا يتكشّف أي منها عن أنّه أساسي وقابل للتّطبيق على كل ما هو جميل، وفي المستطاع على الدّوام اكتشاف تحديدات أخرى قابلة بدورها للتّطبيق على ما هو جميل، ولكن ليس على هذا الجمال الآخر أو ذاك، ليس على الجمال الّذي يعنينا"[121].

واستنادا إلى هذا، فإنّ علم الجمال الحديث يصبح العلم الذي يبحث في جمالية الإبداع وجمالية التلقي (التّذوق-القراءة)،بواسطته يتمكّن المتلقي"من استخراج المعاني الجمالية من خلال المسافة الفكرية،وذلك عندما تتحول الخيالات إلى تصورات والتصورات إلى إبداعات،عبر تلقّي وتعبير وتذوّق من خلال عمليات عقلية إبداعية

---

119 - إ.نوكس، النظريات الجمالية، م، س، ص 14.

120 - م ن، ص ن.

121 - هيغل، المدخل إلى علم الجمال، م، س، ص 20.

بتوليد الأفكار وإعادة تشكيل مستمرة ومشاهدة متواصلة،حيث يكون اكتساب القيم الجمالية داخل الأسر الجمالي حتى تتمّ السيطرة على التجربة الجمالية كما تقتضيه الضرورة"[122].

فالعمل الفنّي من هذا المنظور يصبح فعالية جمالية تتوجه إلى متلقّي ما، تخاطب روحه، توقظ فيها الإحساس والشّعور بالجمال، تدفعها لاكتشاف عوالم جديدة صنعها خيال المبدع، وشكّلتها كلماته وصوره وفق رؤيا خاصّة تعتمد على ثقافة وفلسفة جمالية معيّنة.

ولعل مصطلح **"الشّعـــــور"** يبقى فضفاضا، ويزيد من تعقيد الإشكالية، فالشعور يتعلق ببواطن النّفس والإحساس الفردي ،"وعلى أساس هذا الافتراض يكون للشعور مظهر خاص هو مظهر حس الجمال وهذا الحس ليس فطريا في الإنسان كغريزة أو كشيء معطى له من الطبيعة، وممتلك من قبله منذ ولادته كما يمتلك أعضاءه، العين على سبيل المثال، كلاّ، إنّما المقصود به حسّ بحاجة إلى التّكوين والتّدريب، وما إن يتم تكوينه، وتدريبه حتّى يغدو ما يطلق عليه اسم الذّوق"[123].

وهكذا يحتاج الذوق الجمالي إلى صقل وخبرة جمالية، "فالتّذوق ليس مجرد عملية تقبل سلبي، وإنما يفترض القيام بعمليات إيجابية لأنّه يفترض القدرة على الاختيار والانتباه لعناصر الجمال، ولخصائص العمل الفني لأننا عندما ندرك عملا فنيا لا نراه دفعة واحدة بل نأخذ في تعديل رؤيتنا، وننتقل تدريجيّا من زاوية إلى أخرى،

وتذوّقنا للعمل الفنّي يعتمد على خبرتنا السّابقة وعلى ما سلّمنا به ضمنيا من معايير، ومقاييس جمالية"[124].

فالتّذوّق الجمالي يحتاج إلى ثقافة جمالية، فالإنسان العادي مثلا قد لا يَرَ في لوحة تكعيبية سوى مجرّد خطوط وأشكال فارغة الدّلالة لا تشير فيه أدنى إحساس بالجمال، في

---

[1] - د.مصطفى عبده،فلسفة الجمال،مكتبة مدبولي ،القاهرة،ط2 ،1999،ص145/144.

[123] - هيغل، المدخل إلى علم الجمال، م، س، ص 73.

[124] - أميرة حلمي، مقدّمة في علم الجمال، م،س، ص 95.

حين تصبح نفس هذه الخطوط والأشكال الفارغة عند متلقّي آخر عناصر مكوّنة لجمالية اللّوحة التّكعيبية، فالثّقافة والخبرة يلعبان دورا مهما في جمالية عملية التّلقي.

## 1 – نظريّة التّلقي:

نظرا لما يشكله النّص من بؤرة اختلاف بين النّقاد والذين يرى فريق منهم أن النّص لا يدرس إلاّ من خلال حياة الأديب وأنه صورة طبق الأصل لتلك المؤثّرات الاجتماعية والنّفسية والتّاريخية والسياسية التي عاشها الكاتب وتفاعل معها، فإنّ الفريق الآخر يرى ضرورة الفصل بينهما، ملغيا بذلك العلاقة بين العمل وصاحبه، على أساس أنّ النّص بنية مستقلة عن ذاتية الأديب، وعلى إثر هذا الخلاف جاءت نظرية التّلقي التي أسّستها مدرسة "**كونستانس**" الألمانية لتملأ الفراغ معتبرة أنّ إدراج المتلقي ضمن العملية الإبداعية طرف أساسي وضروري في تقييم الإنتاج الأدبي.

وقبل التّطرق إلى شرح النّظرية، والتعريف بمؤسسيها، وبمنهجها العلمي، ارتأينا أنّه من الضّروري تحديد المصطلح ودلالته.

### 1.2– اختيار المصطلح ودلالته:

لعلّ أوّل ما يستدعي وقفة، هو ذلك المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النّظرية "**Reception Théory**" أي "**نظرية الاستقبال**"، "فالمصطلح غير مألوف بالنّسبة لآذان المشتغلين بحركات النّقد في الشّرق والغرب على السّواء، فالمادة اللّغوية بمشتقاتها في العربية وتصريفاتها في الإنجليزية تنتظم معنى الاستقبال والتّلقي معا"[125].

ففي العربية نجد الفعل "**تلقّاه**"، أي استقبله، والتّلقي هو نفسه الاستقبال وفلان يتلقّى فلانا أي يستقبله[126].

[1]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التّلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، دار الفكر العربي، ط 1، 1996، ص 13.

[126]- ابن منظور، لسان العرب، م،س، مادة ( **لقا**).

وفي الإنجليزية يقال "**Reception**" أي استقبال أو تلق، ويقال "**Receptionist**" أي متلقيه تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق "**Receptive**" أي تلق أو مستقبل[127].

والفرق بين الاستقبال، وبين التّلقي، يتعلق بطبيعة الاستعمال عند العرب، وبالأُلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية. فالعرب كثيرا ما يستخدمون مادة **"التّلقي"** بمشتقاها مضافة إلى النّص، وخير دليل نستشهد به على ذلك القرآن الكريم، الّذي تذكر فيه كلمة **"الاستقبال"** فيقول تعالى:"**وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ**"[128]، ومنه قوله تعالى: "**فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ**"[129]، وفي قوله تعالى:" **إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنْ الْيَمِينِ وَعَنْ الشِّمَالِ قَعِيدٌ** "[130]، وقوله تعالى:" **إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ**..."[131].

فمصطلح التّلقي في النّص القرآني، يدل على إيحاءات، وإشارات للتّفاعل النّفسي، والذهني مع النّص، إذ ترد هذه المادة، مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة ما فتئ بعض المفسّرين يلمّحون إليها[132].

أمّا مصطلح **"الاستقبال"** أصبح في هذه النّظرية غير مألوف عند العرب في دراستهم الأدبيّة، إلاّ أنّهم كانوا معتادين عليه كثيرا في **"إدارة الفنادق"** ،"بالنّسبة للأذن الأجنبية فإنّ موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب" [133].

---

127 - د.رجا توفيق نصر/ أحمد شفيق الخطيب، المفيد، قاموس إنجليزي عربي، مكتبة لبنان، ص 385.

128 - من سورة النمل، الآية 06.

129 - من سورة البقرة، الآية 37.

130 - من سورة ق الآية 17.

131 - من سورة النور، الآية 15.

132 - انظر القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، م7، ص 105.

133 - هولب روبرت، نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، 1992، ص 7.

وهذا ما جعل أكثر المشتغلين بالنّظرية يشعرون بقلق كبير في مختلف المدارس الغربية نظرا للحوار الطّويل الّذي أشغلهم كثيرا حول مشكلة التّمييز بين دلالة الاستقبال و **"الاستجابة"**، "وأساس المشكلة –عندهم- في أنّ هذا المصطلح الجديد، قد يجرد القارئ في علاقته بالنّص من معنى الاستجابة، أو يجرد النّص من معنى التّأثير في القارئ"[134].

ولكن ما نفهمه من خلال مضمون النّظرية من ناحية، ومن خلال الفضاءات العقلية والسياسيّة التي رافقت نشأتها في الأدب الألماني من ناحية أخرى، يجعلنا ندرك أنّ لبّ المشكل بين المتحاورين لا يتمثّل في انعدام التّأثير المتبادل، بل أساسه الصّراعات المذهبية الشّديدة الّتي كانت ناشبة بين المذاهب الرّمزية، والبنيوية، والجمالية الماركسي ة، والشكلية الروسية، وعليه فإن النظرية كانت رافضة لمناهج تلك المذاهب في ألمانيا بصفة عامة، وللاتجاه الماركسي بصفة خاصة. "ولعل اختيار مصطلح **"الاستقبال"** بالذّات كان يمثل لدى أصحابه معنى من معاني التمرّد على النقد الماركسي بشكل خاص"[135].

ومن جملة الدّراسات الجامعية التي اهتمت بهذا المصطلح **"الاستقبال"** نذكر الدراسة المسمّاة بـــ **"المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب"** وهي تهدف عند نقاد الغرب إلى توضيح طبيعة الأزمة وإصلاحها، وبعد هذه الدّراسة، كثرت البحوث والدراسات حول هذا المصطلح أو ما يرادفه في الجامعات وامتلأت دور النشر بشتّى الكتب والعناوين في هذا المجال[136].

## 2.2– مفهوم النّظرية:

134 - م ن، ص ن.

135 - ينظر د.محمود عباس عبد الواحد، م، س، ص 15.

136 - روبرت هولب، نظرية الاستقبال،م،س، ص 17.

بعد تعريف المصطلح وشرحه ومعرفة الفرق بين **"التّلقي"** و **"الاستقبال"** ومعرفة كذلك دلالة كل منهما، نأتي الآن إلى شرح نظرية التّلقي، حيث نجد أن المطّلع على الفكر النقدي الحديث في أروبا. "لا يجده فكرا خالصا للأدب، بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة معقّدة يصعب معها أن تتعامل مع الرؤية أو النّظرية النّقدية بمنظور أدبي مجرد عن بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة" [137].

ونتيجة لهذه الظروف السّائدة نشأت **"نظرية الاستقبال"** في ظل هذا الصراع الذي كانت منه ألمانيا الغربية بسبب النّظام الماركسي السّائد عند شقيقتها ألمانيا الشّرقية لأن هذا المفهوم ارتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا الغربية مع ذلك النظام،"ولهذا كانت المعسكرات الماركسية، وخاصة في ألمانيا الشرقية من أشدّ المعارضين لهذه النّظرية[138]".

ونتج عن ذلك اتهام كل فريق للآخر، وحمّله تبعة الأزمة الّتي آل إليها الأدب بصفة عامة وانحراف القارئ فكريا في تعامله مع النص بصفة خاصة. فتعتبر هذه النّظرية من حيث النّشأة ثورة على النظام الذي أحكم على المتلقي فجعله مُنْقَادا بهذه الآداب الجبرية فترة طويلة في ألمانيا، وإنها بهذه النّظرية أصبحت مهيّأة للتعايش السلمي مع نماذج الأدب الغربي بمختلف أجناسه ولغاته، وأصبح منهجهم النقدي يرتكز على استقبال النص بطرق شبه التفسير والتحليل المبني أساسا على لغة العمل الأدبي، وما تتميز به من رموز ودلالات موحية، "ولأنهم ركزوا في رؤيتهم النّقدية لاستقبال النص على مفهوم يشبه إلى حدّ كبير منهج التفسير والتحليل في اعتماده على لغة النص وما توحي به من دلالات ورموز"[139].

---

[137] - د.محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجمالية التّلقي، م، س، ص 16.

[138] - د.محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجمالية التلقي، م، س، ص 16.

[139] - م ن،ص ن.

والنظرية تعتبر حركة مناقضة لمسيرة الحركات النقدية التي رفضت الاشتغال على لغة النص وطرقه التعبيرية، واتخذت من الأسطورة شعارا لها، في أيّ مقاربة نصّية، فأصبحت بذلك تسبح في اللاّوعي الإنساني البعيد تاريخه عن كل فائدة، أو قيمة مرجوة. ويعني ذلك أن نظرية التّلقي أو الاستقبال هي حركة تقويم انحراف الفكر النقدي، لترجعه إلى قيمة النص، وإلى أهمية القارئ لتكسِّر الحواجز المقفلة التي أثارها المذهبان الرّمزي والماركسي، "ومعنى هذا أن النظرية الجديدة حركة تصحيح لزوايا الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرموز و الماركسية[140]".

وعليه، يتضح لنا جليا من خلال ما تقدم وما أسلفناه سابقا، أن **"نظرية الاستقبال"** تعتمد على عنصرين أساسيين هما القارئ والنص.

فالقارئ في منظورها يحتل المرتبة الأولى وله السّبق في عملية التلقي، فالعلاقة بينه وبين النص ليست قصرية للموضوع إلى نظام أو طبقة كما هو معمول به في التلقي الماركسي، وليست سلبية كما هي سائدة في المذهب الرّمزي، بل هي علاقة تنبذ التّقيّد والانصياع، وتعتنق الحرية سبيلا لها، كما أنها أغفلت دور صاحب النص، فغضّت الطرف عنه، وعن حياته "فالنّظرية تشير في مجموعها إلى تحول هام **–في عملية التلقي–** من صاحب النتاج إلى النص والقارئ"[141].

– وبالتّـــالي فهم يعدون حيـــاة المؤلّف وبيئته التي نشأ فيها، لأن العمل الأدبي عندهم– حين يرتبط بصـــاحبه لا يخضع لعملية الإدراك. لقد أهملت هذه النظرية –

---

[140] - د.محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجمالية التّلقي، م، س، ص 17.

[141] - روبلت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص 30.

**نظرية التلقي**– صاحب النص –**شاعرا أو كاتبا**– ، بمعنى أن دراسة أحواله النّفسية والتاريخية ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه المتلقّي في تعامله مع النصّ.

## 3–روّاد النظرية وعوامل التأثير:

من أبرز مؤسّسي هذه النظرية **"ياوس"** و **"آيزر"**، اللّذان استطاعا أن يرسما الخطوط العريضة لمنهجهما، ويقدّما جملة من المفاهيم النظرية والإجرائية كبديل لمصطلحات البنيوية، ولقد أوجد النّاقد **"هانز روبرت ياوس"** بعض الرّؤى في نهاية السّتينات، تعتبر الرّكن الأساسي لنظرية حديثة هدفها فهم الأدب وتفسيره، والوقوف عند إشكاليته، ولقد لقيت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967م في جامعة **"كونستاس"** بعنوان: **"لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟** بالإضافة إلى ذلك، فإن **"فولفغانغ آيزر"**، ساهم هو أيضا، في إعطاء مجموعة من الاقتراحات، كانت تصب في الاتجاه نفسه"[142].

وقد اشتركت جمالية التلقي، مع الاتجاهات البنيوية التي بذل النّقد الفرنسي جهدا معتبرا في تطويرها بعد سنة 1968 في مفهوم **"العمل المفتوح"** الذي نادى به **"أمبرتو إيكو"** ورفض مركزية اللوغوس وإعادة إدماج الفاعل، مع تقييم العمل الأدبي، عبر وظيفة التحول الاجتماعي[143].

### 1.3– مقولة أفق الانتظار عند ياوس:

أوّل مصطلح جاء به **"ياوس"** يتمثّل في **"أفق انتظار"** القارئ، وهو يمثّل الأفق الواسع الذي عن طريقه، تكتمل عملية بناء المعنى، وتحديد المراحل الأساسية للتحليل،

---

[142] - ينظر محمود عباس،قراءة النص وجمالية التلقي، م، س، ص 9.

[143] - م ن، ص ن.

وجعل القارئ عنصرا أساسيا في إنتاج المعنى بواسطة العمل التّأويلي الأدبي الذي يعد عنصرا من عناصر تحقيق اللّذة ويكون **"ياوس"** بذلك مقتفيا أثر **"غادامير"** في عمليته التأويلية المرتكزة على الأركان الثلاثة المتلازمة، وهي الفهم والتفسير والتطبيق[144].

وعلى ضوء هذا التصور تصبح العلاقة بين النص والقارئ خاضعة لمنطق السؤال والجواب، حيث يكون النص جوابا عن سؤال. وبتعبير آخر فالقارئ لا يدرك من النص سوى ما يعنيه، بيد أنّ جواب النص عن سؤال القارئ لا يكون كافيا، فالنص نفسه يطرح أسئلته التي تتطلب بدورها جواب القارئ عنها، فينتج عن ذلك أن منطق السؤال والجواب يتمظهر في شكل حواري، ما دام الأمر يتعلق بسيرورة تأويلية. لذلك فإن فهم النص الأدبي يعني فهم السؤال الذي على القارئ أن يجيب عنه، أو بشكل أعم تحديد أفق الأسئلة والأجوبة التي تشكل في نهاية الأمر نصا جديدا بالنسبة إلى القارئ.

و **"أفق الانتظار"** –كما ذكرنا سابقا– هو استفسار لمصطلح الأفق التّاريخي لدى **"غادامير"**، ونلاحظ أن كل المفاهيم التي أرادت نظرية التّلقي توظيفها، هي مأخوذة من الحقل التاريخي أو الفلسفي، أو الدراسات الأدبية.

وقد خالف **"ياوس"** البنائيين في مفهوم التاريخي فهم يرون تاريخ الأدب أنه تطور داخلي للبيئة، بينما **"ياوس"** وضع التطور خارج البنية في الحلقات التاريخية للمتلقي في فكر جديد، يجعل مفهوم تاريخ التّلقي يكون عبر **"أفق الانتظار"**[145].

والأنظمة المرجعية لأفق الانتظار، تتركب في نظر ياوس من ثلاث عوامل رئيسية هي:

1. التجربة المسبّقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النّص.
2. شكل الأعمال السّابقة وموضوعاته (تيماته) التي يّفترض معرفتها.

---

[144] - د.بشرى موسى صالح، نظرية التلقي،أصول وتطبيقات،المركز الثقافي العربي،ط1،2001، ص 45.

[145] –- د.بشرى موسى صالح ،م س ،ص45.

3. التّعارض بين اللغة الشعرية، واللغة المحلية. بمعنى التعارض بين العالم التخيلي، والواقع اليومي[146].

وعلى إثر ذلك، لفت **"ياوس"** الانتباه إلى مصطلح **"تغير الأفق"** أو بناء **"الأفق الجديد"** عن طريق وعي جديد يطلق عليه بالمسافة الجمالية، أي التي تفصل ما بين أفق الانتظار التاريخي السابق والعمل الجديد وتغيير الأفق لدى المتلقي لن يتم إلا بواسطة التعارض، وخيبة الأمل بالنسبة للقارئ في عدم تحقيق المطابقة، بين معاييره السابقة، مع معايير العمل الجديدة، ومن خلال عدم المطابقة بين الأفقين المتعارضين تتحرك في ضوئه الانحرافات، أو الانزياحات، عمّا هو معتاد وهذه الخيبة وذلك التّعارض، هو ما يدعى **"بالمسافة الجمالية"** أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا، والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتّعارض الموجود، مع التجارب المعهودة[147].

وما يمكننا أن نلاحظه، أن هذه المدونة المتضمنة للتغيرات الطارئة في عملية الفهم كلها تكون وفق الخصائص النّوعية، للأجناس الأدبية، تبعا لسلطة القارئ الجديدة وعملها الفاعل في نظرية الأدب تاريخا لتأويلاته، فتاريخ الأدب الإيجابي والموضوعي هو السعي الواعي إلى تحديده للقوانين والسنن [148]. فحينما يشرع المتلقي في قراءة عمل حديث الصدور، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظار أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره للأدب. لكن للعمل أيضا أفقه الخاص الذي قد يأتلف وقد يختلف مع أفق القارئ، مما ينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقين، ويمكن لتصادم الأفقين المفترض في كل قراءة أن يتمخّض عنه ثبات انتظار القارئ

أو تغيّره أو إعادة توجيهه أو إحباطه بالسّخرية حسب قواعد لعبة تكرّسها شعريّة الأجناس والأساليب الصّريحة أو الضمنيّة.

---

[146] - م ن،ص 46.

[147] -- د.بشرى موسى صالح ،م س ،ص46 .

[148] - م ن،ص ن.

وما يمكن أن نستنتجه أيضا، أن الطريقة التي يتحقق بها بناء المعنى وإنتاجه، تكون داخل أفق الانتظار، وذلك بوجود عنصر تفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي وبتزايد التأويلات عبر التاريخ، نتوصل إلى الحلقات التاريخية للتلقي، التي نعرف بفضلها تطورات النوع الأدبي، وتحدّد خط التّواصل التاريخي لقرائه، وإن حلقات الخيبة المتمثلة في أفق النّص للمعايير الماضية التي يحتوي عليها أفق الانتظار لدى المتلقي، هي لحظات ظهور إرهاصات الأفق الجديد،و"إن التطور في الفن الأدبي إنما يتمّ باستمرار، استبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد"[149].

وحتى لا يقع القارئ في الإشكالية المبتكرة على السّاحة الأدبية، نجد أن هناك مفهومين قد يبدوان أنهما متشابهان وهما مصطلحا "خيبة الانتظار" و "كسر التوقع" الذي استعمله الشكلانيّون الروس، وهو يعني المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية التي يختص بها الملفوظ اللساني وبنية الأدب.

أما مفهوم خيبة الانتظار؛ فهو مصطلح خاص بالمتلقي لمعرفة مدى التطورات التي تحدث في بنية التّلقّي عبر التاريخ، وبالتالي فمرجعية **"ياوس"** التاريخية مرجعية للفهم "تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخية الفهم، وهذا الفهم يتطلّب أن تصطلح مهمة تحقيق التّوافق بين أفق الماضي والحاضر، لكي نحقق بذلك ومن جديد الثّلاثية التأويلية: الفهم والتّفسير والتّطبيق"[150].

## 2.3– المتلقي ودوره في بناء المعنى – عند فولفغانغ آيزر:

والمؤسس الثاني لنظرية التّلقي هو **"فولفغانغ آيزر"** أحد أقطاب جامعة **"كونستانس"**، فقد بذل جهدا كبيرا في تطوير هذه النّظرية ووضع لبناتها الأساسية،

---

[149]- ينظر د.بشرى موسى صالح، م، س، ص 47.

2-ياوس: علم التأويل الأدبي، حدوده ومهماته،ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، مؤسسة الإنماء القومي، ع: 3، 1988، ص 55.

معتمدا على مرجعيات متنوعة، كالظّاهراتية وعلم النفس، واللسانيات والأنتروبولوجيا، كما تأثّر بفلسفة "**أنغاردن**"، في حين أن "**ياوس**" كان منحاه فلسفيا وتاريخيا[151].

غير أن "**آيزر**" قد توغّل إيغالا كبيرا في إشراك المتلقّي في هيكلة المعنى وبنائه عن طريق فعل الإدراك، وإن هذا الاعتماد على الذّات في تقرير المعنى والبحث عنه هو ما يعني عند "**هوسرل**" بمصطلح "**القصدية**"، "وعملية التّلقّي لديه ممارسة ذاتية نشيطة لإنتاج المعنى الّذي يؤهله الفهم والإدراك. فالقراءة لديه نشاط ذاتي، نتاجه المعنى الّذي يرشحه الفهم والإدراك، وإن المعنى الخفي المحوّل النهائي للنّص، قد كفا عن الحضور، طبقا لحماية القراءة لديه"[152].

وعلى إثر ذلك نجده قد رفض مبدئيا التّأويل الكلاسيكي، واعتبره غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى، فالعمل التّأويلي السّائد في القرن التاسع عشر، لا يعطي قيمة للعمل الأدبي، لأنه لا يعكس سوى القيم السّائدة، فهو يحاكي بذلك الفكر الهيغلي الذي يعتبر أن العمل ما هو إلاّ مظهر حسّي للفكر، بينما التّأويل الحديث الذي فرضه العمل الجديد، هو الذي يقوم على أساس التفاعل بين النص والمؤثرات الاجتماعية والتاريخية، كما أنه يرتكز أيضا على رغبات القارئ من ناحية أخرى[153]، وقد اعتبر "**ياوس**" المقارنة البنيوية للمعنى التي تحرض على أنه بنية النص هي المحتوية على المعنى لكن "**آيزر**" يخالفه في طريقة مقاربة المعنى وبنائه، ويتخذ مفهوم "**القارئ الضمني**" عوضا عن "**أفق الانتظار**" أو القارئ التّاريخي لدى "ياوس".

في حين أن إسناد القدرة للقارئ من شأنها أن تمنح النص التوافق أو التلاؤم، وأنّ هذا الأخير ليس معطى نصيّا، بل هو بنية تتعلق بالفهم عند القارئ الذي يقوم ببنائها

---

151- ينظر د.بشرى موسى صالح، م، س، ص 48.

152- م ن ، ص ن.

153- ينظر –آيزر- وضعية التأويل، ترجمة بو حسن، مجلة دراسات سيميائية، ع:6، 1992، الدار البيضاء، ص 79.

وحده، وبه تحدث الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي، والمقاربة النصية تحتاج إلى افتراض فراغات في العمل الأدبي، تشترط هي الأخرى من المتلقي ملأها بواسطة عمله الإجرائي، مرتكزا في ذلك على مقاربة التفاعل بين بنية النص، وبنية الفهم لدى القارئ. وبناءا على ذلك، فقد صبغ **"آيزر"** عمله بالصبغة الإجرائية المستفيدة من المقاربة الموضوعية للإنتاج الأدبي، لأن عمل توليد المعنى ليس معناه إصدار القارئ للمفاهيم الذاتية وإسقاطها على بنية العمل الإبداعي، كما هو الشأن في التأويل الانطباعي[154].

وأصبح عمل التلقي حينئذ وعلى حسبنا يعتني بالناحية الوظائفية، قصد معرفة شبكة العلاقات الدلالية بواسطة التفاعل بين بنى الإنتاج الفني، وبِنَى الإدراك و إهمال المؤثرات الخارجية الخالية عن بعدها الوظيفي " وبدت غاية التلقي تتجه وجهة وظائفية تكشف عن شبكة العلاقات الدلالية، من خلال التفاعل بين بِنَى النّص وبِنَى الإدراك، مع إفقار المرجعيات الخارجية غير الخاضعة للبعد الوظيفي"[155].

والجدير بالذكر أن بناء المعنى عند **"آيزر"** يبنى على ثلاثة أبعاد: البعد الأول يتمثل في المظاهر التخطيطية، أما الثاني هو الإجراءات التي يحدثها العمل الأدبي في عملية التلقي. والبعد الثالث هو البناء الخاص بالأدب طبقا لقيود تعمل على تحقيق وظيفة التواصلية، وتحكم تفاعل القارئ وهذا الارتباط التفاعلي، منبثق من كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة به، ويعمل المتلقي على بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى[156].

والمقصود بالفراغ أو الفجوة عند **"آيزر"** هي عدم التوافق بين النص والقارئ، وهذه العدمية هي مكمن الاتصال في بنية العمل القرائي، وبمعنى أوضح أن هناك

---

154 - ينظر، د.بشرى موسى صالح، م، س، ص 49.

155 - م ن، ص ن.

156 - عبد العزيز طليمات،الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولغفانغ آيزر-مجلة دراسات سيميائية-الدار البيضاء،ع:6،1992 ص 58.

مساحات بيضاء لم يملأها النص و لم يُعْطِ فيها رأيه أو يعبر من خلالها عن وجهة نظره، فهي تشكل بذلك جسرا يجب أن يعبر فيه القارئ، وليتمكن عبر هذه المسافات من الوصول لتلقيح النص وإخصابه .

ولإخصاب النص وتلقيحه وإنشاء مرجعيات العمل الأدبي، وإعادة إنتاجها وتكوينها ينتج "**آيزر**" جملة من المفاهيم الإجرائية مثل السِّجِل، والاستراتيجية، ومستوى المعنى، ومواقع اللاّتحديد، ليوضح بها التفاعل بين المتلقي والنص، لملء الفجوات، وسدّ الفراغات، لإنجاز توافق النص وانسجامه الجديد، متأثرا بمصطلحي الرّد والتعليق عند "**هوسرل**" والمظاهر التخطيطية لدى "**أنغاردن**"[157].

وفي رأينا أنه كان يتوخّى من وراء ذلك استبعاد المعرفة السابقة، والمرجعيات الجاهزة التي يوفرها التّاريخ أو الفهم الماضي التي تكدّست فوق الشيء، وتعليق التاريخ بين قوسين بحسب "**هوسرل**".

ولعل المصطلح الأهم الذي شد انتباه "**آيزر**" هو مفهوم "**القارئ الضّمني**"، حيث فرق بينه وبين القراء الآخرين الذين استخدمتهم القراءات البنيوية، والأسلوبية، كالقارئ المثالي المعاصر، والقارئ الجامع، والقارئ المخبر، والقارئ المستهدف ... وما إلى ذلك ...

فالقارئ الضمني عند "**آيزر**" هو قارئ مختفٍ، فهو يعمل على تشخيص كل ما هو داخلي في النص، بواسطة عمل التخيل، لإيجاد فرصة التلقي، هو تصور بموقع القارئ في عملية المواجهة مع النص، لإيجاد العلاقة بين العمل الإبداعي والمتلقي، وأن هذه العلاقة لا تتحقق إلاّ بعنصر الفهم. "فقارئ **آيزر** ليس له وجود حقيقي (...) فهو يجد

---

[157] - ينظر، د.بشرى موسى صالح، م، س، ص 50.

التّوجيهات الدّاخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقّى (...) إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص، في صيغ موقع نصي، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا"[158].

وبعبارة أخرى فهو يدلنا على تلك الاستجابات النصية الموجودة داخل النص، التي يصل إليها القارئ بالممارسة الكشفية التي تدل على تحقيق فعل التلقي في العمل الأدبي.

ولذا فالقارئ الضمني هو ما يدل على "تحقيق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية[159].

ومن خلال ذلك نستنتج أن المعنى في مجال التلقي، ولا سيما عند "آيزر" بِنْيَة تتشيّد بفعل التلقي، بفضل العوامل الخارجية، ولا يشبه ذلك أيضا المنهج اللساني الذي يعتمد على بنية بذاتها، إلى جانب ذلك أن فعل التّلقي تجاوز أسطورة المعنى الجاهز، الذي يرمي إليها صاحب النص، وباختصار شديد فالمتلقي هو الذي يولد المعنى، وعملية التوليد لا تتم إلاّ بالكشف والتأويل الذي تمليه معطيات النص الداخلية والخارجية.

إذن فالقارئ الضّمني هو نقلة فريدة من نوعها، نظرا للصبغة الإجرائية التي يصبح التلقي بسببها بنية نصية أخرى، تستدعي أن يكون هناك حوار بين النص والقارئ، مراعاة للاستجابات الفنية التي يفترضها فعل التلقي في عمل الكاتب، وإذا تحقّق بينهما هذا الحوار، فإن المعنى سيصبح مكتملا عن طريق علم التّأويل، المركز على الفهم والإدراك، في اختيار المعاني المناسبة والقريبة من فضاء النّص سدا لفراغاته، والتلقي ليس

---

158 - آيزر / فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمة: أحمد المديني، مجلة أفاق المغربية، الدار البيضاء، ع 6، 1987، ص 31.

159 - د.بشرى موسى صالح، م، س، ص 51.

عملية إجرائية سهلة يراد منها القراءة السّطحية التي تقيد النص، بل هو عملية تستند إلى جملة من المبادئ الأساسية التي لا يمكن للقارئ الاستغناء عنها.

## 4- المبادئ الإجرائية لعملية التلقي:

وللقيام بالممارسة العملية في إطار نظرية الاستقبال أو التلقي لتحقيق التفاعل بين المتلقي والنّص، فإنه لا بدّ من تحقيق مجموعة من الإجراءات المنظمة لعملية التلقي والتي تتمثل فيما يلي:

### 1.4. حرية المتلقي:

وتعني أن يتحرّر القارئ من الجبرية التي سلّطها النقد الماركسي على العمل الأدبي، فالمتلقي الماركسي يقرأ النّص، وهو محصور بالفكر الإيديولوجي والمنهجي مما يعيق عملية الفهم الصحيح، لأن المتلقي في هذا المجال يصبح أسيرا تحجب عنه الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال، وقد يتبنّى رأيا سلبيا إزّاء القيم التي لا تتماشى وقناعته، ومن الممكن أيضا أن لا يميل إلى عمل فني بهذا السبب، مما جعل أصحاب هذه النظرية يؤكدون على: "أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي، فإن القراءة الصحيحة للنص، ستكون مستحيلة" [160]. ونلمس من خلال ذلك أن الإيديولوجية تفرض على القارئ الانحياز نحو الاتجاه الذي يعتنقه، وتجعله يتعاطف مع معتقداته الفكرية وأن الحرية تتطلب النزاهة في التعامل مع النص البعيدة عن كل نقد تعسّفي تمليه المذهبية أو نزعة معينة.

### 2.4. المشاركة في صنع المعنى:

---

[160] - د.رعد عبد الجليل جواد، نظرية الاستقبال، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1992، ص 86.

وينظر أقطاب منهج التلقي، إلى إجراءات التفاعل مع النص، التي تستلزم مشاركة القارئ في صنع المعنى دون أن يكتفي بالتفسير التقليدي الذي يجعل القارئ خارجا عن النص، فبالمشاركة الفعالة في صنع المعنى ينتقل الاهتمام من موضوع العمل الأدبي إلى سلوك القراءة، ولا تصبح مرجعية النص إلى الموضوع، ولا إلى ذاتية المتلقي، وإنّما إلى المزاج في عملية الالتحام[161] بينهما، وعملية المشاركة في صنع المعنى، تقتضي عند أصحاب نظرية التلقي التمييز بين عنصرين أساسيين في عملية التلقي هما:

**أ- مهمة الإدراك المباشر:**

فمهمة الإدراك تعتبر المرحلة الأولى في التعامل مع النص، في تفهم الشكل الخارجي له، وما يتوفر عليه من معطيات لغوية وأسلوبية، وما يصل إليه القارئ من نتائج خلال هذه المرحلة التفسير، التي لا تعدُّ في نظر أصحاب نظرية التلقي عملا فنيا يضاف للقارئ، بسبب انفصال العلاقة بينه وبين العمل الأدبي من جهة، ولأنه يعاني من طغيان الإشارات والرّموز، والمفاتيح السطحية من جهة أخرى. "إن الإجراءات الطبيعية في استقبال نص ما، هي خبرة الأفق الجمالي الأول، وهي بالتّأكيد سلسلة من التّوفيقات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محدّدة في إجراءات الإدراك المباشر، التي يمكن أن تفهم استنادا لدوافعها البنائية، والإشارات المنطقية والتي يمكن أيضا وصفها باللّغويات النصّيّة"[162].

وبأسلوب آخر فإننا نستطيع القول إنّهم يعتمدون على منهج التّفسير التقليدي لاعتباره بداية تساعد المتلقي سواء كان ناقدا أو قارئا متفاعلا مع الإنتاج الأدبي، وتوصله إلى النقطة التي يصبح بفضلها مشاركا في صنع المعنى وتتطلب من المستقبل للنص

---

161 - م ن ،ص 103/102.

162 - د.رعد عبد الجليل جواد،م،س، ص 40/39.

أن يكون بعيدا عن الأحكام المسبقة والآراء الارتجالية، وذلك بأن يترك للنص حريته في البوح عمّا في داخله من أسرار، وأن يحاوره فيما سكت عنه من أفكار.

**ب– مهمّة الاستذهان:**

أمّا فيما يخص الاستذهان، فهو عنصر أساسي من الخيال المبدع الذي يلعب دورا في إيجاد مواضع جمالية فأثناء انتقال القارئ إلى المستوى الثاني من عملية القراءة ، تظهر لديه **"فراغات"** أو **"غموض"** يجب عليه حينئذ ملؤها ليصير بفعل ذلك مشاركا في صنع المعنى. والوصول إلى هذا الغموض هو الهدف الأساسي عند أصحاب هذه النّظرية، ولذا فهم يمثلون ذلك بمثال بسيط "الطفل ضرب الكرة "[163] فيرون أن هذه الجملة تحتوي على جملة من الفراغات، منها أننا لا نعرف عمر الطفل؟ أهو في سن السادسة أم العاشرة؟ ولا ندري إن كان ولدا أو بنتا، أبيضا أم أسودا، وغير ذلك من الفراغات والأسئلة التي تحتاج إلى أجوبة، لأن لكل طفل عمر وجنس، ولون ، سواء أتعلّق بلون الشعر أو العين أو البشرة، ولو افترضنا أن العبارة وردت في سؤال أو ضمن عبارات منسجمة ومرتّبة، فإن الغموض سيكتنفها، "ونظريّا فإن كل عمل أدبي يعرض هدفا يتضمّن —لا محالة– عددا لا يحصى من مواقع الغموض"[164].

فعملية الاستذهان لا تتحقق إلى بواسطة الغموض الذي يكتنف النص ويحس به القارئ أثناء المقاربة التأويلية للعمل الأدبي، وعن طريقه يفتح مجال الحوار الجادّ بين المتلقي والإنتاج مثلما يبين **"انجاردن"** الكيفية المثلى التي أشار إليها **"إيزر"** حيث يوضح في معرض حديثه، قضية التجسيم (التمثيل) ودوره في تفعيل خيال المتلقي، قصد تمكينه من ملئ فجوات الغموض، ويساعد القارئ أيضا على إدراك العمل الأدبي، وإشراكه في

---

[163] -. م ن، ص 78

[164] - د.محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، م، س، ص 24.

عملية الإبداع التي "ربما تكون أهم فعالية للقراء، هي متمثلة في ملء فراغات الغموض بالتّجسيم (فهو) يعد جزءا هاما من الإدراك (العمل الأدبي للفن)، ودون التجسيم، فإن العمل الجمالي ... لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له (أي بناء الشّكل اللغوي)، ولكن في التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة تحتاج إلى إبداع"[165].

وعملية تجسيم المعنى تشتمل على نوعين مختلفين: هما المعنى المجسم، وغير المجسم، والأوّل يفترض من المتلقي بذل عمل ذهني لاستجلاء الغموض، فينتج بواسطة المتعة ويصبح على إثره عنصرا فعالا يستفيد ويفيد في آن واحد، والثاني هو المعنى المعطى الذي لا يكلّف القارئ جهدا في البحث عنه.

## 3.4. المتعة الجمالية:

وإذا كان الغموض يشكل بؤرة النص الذي لا يستطيع المتلقي عن طريقه الولوج إلى فضاءات النّص المتعددة، فهل يكفي ذلك ليصبح القارئ بفعل ذلك مشاركا ومنتجا؟ للإجابة عن هذا السّؤال نستطيع أن نقول أن المتلقي لن يقدر على استثمار هذا الغرض إ لاّ إذا أحدث النص متعة في نفسية القارئ والتي من شأنها أن تفتح الشّهية نحو الحوار والتعامل مع النص، وتحدد المتعة الجمالية من خلال الطبيعة الخاصة بالتّأمل الجمالي ... إنّها تنشأ من خلال تلك الوحدة الخاصة بين المتلقي والعمل الفني، وهذه المتعة الفنية ليست متعة من أجل موضوع معين خارج العمل الفني بل هي متعة موجودة داخله [166].

ولقد كثر الحديث عن المتعة الجمالية، واختلفت حولها الآراء، فثمّة من يعتبرها عنصرا

---

[165] - ينظر رعد عبد الجليل جواد، م، س، ص 39-40.

[2] - د.شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوّق الفني، سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص 41.

ثانويا في العمل الأدبي وهو ما اتّجه إليه النّقد الماركسي المخالف للحركات النقدية التي تنظر إلى المتعة كغاية في ذاتها، إلاّ أن البعض الآخر يقر بوظيفتها الأساسية في عملية التلقي، إذ يقول عنها "ياوس" :"إنّ المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذّات للموضوع ... والثّانوية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا"[167].

ونفهم من خلال ذلك أنّ القارئ يعدّ مساهما في عملية البحث عن المعنى ومشاركا أيضا في إنتاج المتعة الجمالية، لكن هذه الأخيرة لن تحصل له في المرحلة الأولى، كونه منشغلا بإثارة الموضوع نفسه، وما يحدثه من تطهير و انفعال، بل يحصل له في المرحلة الثّانية عندما يصل إلى درجة اللّذة والمتعة المباشرة التي يتبنّى بسببها موقف ويتجلّى ذلك من خلال سلوكه، فإمّا أن يتعاطف مع النّماذج المثيرة للرّحمة والشفقة، وإمّا أن يبتعد عن النّماذج التي تثير في نفسه الاشمئزاز، فتصبح المتعة لها وظيفة أساسية تساهم في توجيه إدراك المتلقّي، "والمتعة يجب أن لا تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك"[168].

والمتعة تتشكل عند القارئ بعد مروره بثلاث مراحل، وهي نتاج المتعة واستقباله واتصالها، فأوّل مرحلة تدلّ على الموضوع في ارتباطه بصاحب النّص، وهو ارتباط تنصرف عنه هذه النّظرية إلى اهتمامها بعلاقة النص بالمتلقي، وأمّا استقبال المتعة، فيقصد به عنصر الإدراك أو الإحساس بالجمال عن طريق الوظيفة اللغوية والنقدية، أو الصّناعة الثقافية كما سمّيت بذلك. وفيما يخص المرحلة الثّانية للمتعة الجمالية، وهي حدوث (الاتصال) الذي نلمس تأثّر **"ياوس"** واضحا بفلسفة التّلقي عند **"أرسطو"** الذي استخدم مفاهيم الشعر المسرحي، حينما يوضح العلاقة الكائنة بين الممثلين والمشاهد، والتي تحدث

---

[167] - د.رعد عبد الجليل جواد، م، س، ص93.

[168] - م ن، ص ن.

بفعل الإعجاب بالبطل وبأفعاله الممثلة للمجتمع بصفة كاملة أو جزئية "ويقرّر كذلك أن الإعجاب بالتّماثل يتضمّن بطلا، كاملا، تكون أفعاله نموذجية للمجتمع أو الجزء منه"[169].

فنستنتج من هذا القول أنّ المتعة في نظر **"ياوس"** يجب أن تؤدي وظيفتها الاجتماعية، وذلك عندما تتطور إلى موقف يتبناه المتلقي، فينتقل هذا الموقف بدوره إلى التماثل بينه وبين المشاهدين في حين أنه في تحدثه عن الاتصال بين المسرح والمتلقي لم يميز بين أجناس الشعر كما جاء عند "أرسطو" بل مزج بين المأساة والملهاة والشعر الملحمي والشعر الغنائي في نص واحد، وإن كانت درجات التفاعل تختلف باختلاف الجنس.

## 5-التلقي في البلاغة العربية:

دأب الدرس البلاغي في بدايات نشأته في تراثنا العربي وهو يبحث عن عناصر وأسرار الجمال البياني في الخطاب القرآني، على الاهتمام بالمتلقي، وما تحدثه الصورة البلاغية في مخيلته، مما يجعله مشدودا إلى النص، والانسجام معه، ومعايشته الوجدانية له، يرى الدارسون الإعجازيون أنّه لا نَصَّ إلا النص القرآني وعلى الرغم من ذلك تعامل هؤلاء النقاد مع النص الشعري لأنه النص الشائع والمفضل عند العرب لما يحتويه من جمال النظم وبراعة البيان.

لقد انتقل الدارسون من تحليل وشرح الخصائص الفنية لبنية الخطاب القرآني، وسر إعجازه إلى البحث عن الاستجابة وضروبها وأسباب توفرها لدى المتلقي من ثقافة ومعرفة باللسان العربي، وهذا ما ذهب إليه كل من **الرمّاني** و**الباقلاني** و**القاضي عياض.**

يرى **الرّماني** أن التقبل والاستجابة أساسهما تعديل النظم، فـــ"حسن البيان في الكلام على مراتب: فأعلاهما مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم

---

[169] - د.رعد عبد الجليل جواد،م،س، ص96.

حتى يحسن في السّمع ويسهل على اللّسان، وتتقبّله النّفس تقبل البرد، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة" [170]. أما **القاضي عياض** فيرى أنّ أحد وجوه الإعجاز البياني هي "الروعة التي تلحق قلوب سامعيه عند سماعهم"[171].

لقد أولى الرّماني عملية التلقي اهتماما بالغا، يظهر ذلك من خلال تركيزه على الأثر النّفسي للبلاغة، حيث خص هذا الجانب بقسط وافر في رسالته، فأسهب القول في البلاغة ومراتبها وشروطها، مقرّرا بأنها ليست في اللّفظ وحده ولا في المعنى بمفرده، بل هي في الجمع بينهما على طريقة خاصة ومتميزة.

قسّم **الرّماني** البلاغة إلى ثلاث طبقات: "منها ما هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو في أدنى طبقة، ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة، فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، وهو بلاغة القرآن، وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس"[172].

ويرى الرّماني من خلال هذه التّقسيمات الثلاثة للبلاغة بأن النّص ثلاثة مستويات أيضا: فهناك النّص الأعلى أو النموذج وهو القرآن الكريم، ثم يأتي بعده كلام البلغاء والفصحاء من الناس، وهو الشعراء والمؤلفون —الكتاب- ثم تأتي طبقة ثالثة في كلام العامة من الناس، وعلى أساس هذه التقسيمات لمستويات النصوص يمكن ترتيب درجات المتلقين: فالدّرجة الأولى من المتلقين تمثلها الفئة أو النخبة من العلماء المختصين والمفسرين، الذين يحسنون تلقي الطبقة الأعلى من النصوص، ثم تليها الفئة الأقل درجة

---

[1] - الرّماني، النكت في إعجاز القرآن،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف،مصر، ط2 ،1968، ص 107.

[171] - السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، ج2، ص 264.

[172] - الرّماني، النكت في إعجاز القرآن، م، س، ص 75.

وهكذا ... بمعنى أن النص يفرض نفسه على المتلقي وهذا ما يؤكده **الرماني** في قوله: "لأنه يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر كي"[173].

نجد بأن **الرماني** قد أولى اهتماما خاصا لعملية التلقي، حيث استطاع أن يميز بين نوعين من المتلقين في تعريفه الطّريف هذا، وهو متلقٍّ متمرّس على أساليب البلاغة متمكّن من ناحية اللّغة، كما نلمس فيه روحا جديدة في فهم مترلة البلاغة ودورها في التعبير، ويتضح من هذا كلّه أنه يهدف إلى تحقيق معنيين: أحدهما متعلّق بالأثر النفسي للبلاغة وهو "إيصال المعنى إلى القلب" [174]، أمّا المعنى الثاني "وهو في أحسن صورة من اللّفظ"[175]، فمتعلّق بالأسلوب أو بالصورة البيانية للبلاغة من النظم والصياغة، أي أن له علاقة بالجانب اللّفظي للتّعبير.

يقصد **الرّماني** في قوله: "إيصال المعنى إلى القلب" أن النص الأدبي يستمدّ وجوده من لقائه بالمتلقي وإن كان متلقيه الأول هو مؤلّفه نفسه، معنى ذلك لا وجود للعملية الإبداعية إلاّ من خلال المتلقّي.

يرى **الرّماني** أن المعنى في حدّ ذاته هو همزة وصل بين مؤلف النص الأدبي ومتلقيه وأن النص لا يعرف قدره ولا مستواه، إلاّ بعد حدوث الأثر في نفس المتلقي، وأكبر دليل على هذا الأثر هو ردّة الفعل التي يُدْلِي بها متلقي النّص بعد لقائه به ومعاينته له، وذلك الأثر يحدث من جراء الصّورة الفنية التي ترتسم في ذهن القارئ وتمتلك وجدانه فتفاجئ أفق انتظاره. ولعلّ هذا ما يشير إليه **الرماني** في الشّطر الثاني من قوله المذكور بأن "إيصال المعنى إلى القلب" يتمّ "في أحسن صورة من اللّفظ".

---

173- الرّماني، النكت في إعجاز القرآن، م، س ، ص 75.

174- م ن، ص ن.

175- م ن،ص ن.

فالصّورة البيانية التي ترسمها المعاني في النفس هي السّبب في نشأة ديناميكيّة طارئة للنص وتجعل منه كائنا حيّا ونسجا متماسكا، تتآزر أليافه وخيوطه لتشدّ من أزره، وتولجه في صدر المتلقي الذي يبدي إعجابه وانبهاره بهذا المنتوج الثّقافي.

يركّز **الرّماني** على فكرة هامة، وهي أنّ حقل البلاغة الأساس، هو الاهتمام بعملية التواصل بين الباحث وفعل التّأثير في النفس، وإيصال المعنى ضمن صيغ مختلفة. والمتأمّل إلى معظم التّعاريف التي تعرضت لموضوع البلاغة يجد بأنها تدور حول ورود عدة منها:

-بلاغة المعاني التي يطرحها المتكلم ويهدف إلى إبلاغها وتوصيلها إلى المتلقي.
-الاهتمام بالمتلقي في حدّ ذاته، وأن غاية البلاغة هي المقدرة على التّأثير النفسي والعقلي.

قسّم **الرّماني** البلاغة إلى عشرة أقسام وهي: "الإيجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتّلاؤم، والفواصل والتّجانس، والتصريف، والتضمين والمبالغة، وحسن البيان"[176].

ومن الواضح أن هذه القسمة لأنواع البلاغة تنتمي إلى مصادر مختلفة فبعضها "عُنِيَ بالصّورة الفنية وبعضها عُنِي بالمعنى، ومنها ما يتصل باللّفظة الواحدة كالفواصل"[177]. فمنذ الخطوة الأولى نجد بأنّ **الرّماني** قد لّمح للأثر النفسي للبلاغة لكي يجعل منها أشدّ تأثيرا، وفي أكثر من موطن من **"رسالة النكت"** نجد **الرّماني** يقف عند الأثر النفسي للبلاغة.

176- الرّماني، النكت في إعجاز القرآن، م، س، ص 76.

177- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، سنة 1983، ص340.

لذا فإن الصّورة اللّفظية التي تبرز فيها تلك المعاني، هي الخيط الرّابط بين النص والمتلقي "فالصورة تخرج إلى الحسّ وهو المعيار الذي أخذ به **الرّماني** في تعليله لجمالية التلقي فيكمن ذلك في الأساليب البيانية من إيجاز وتشبيه واستعارة داخل النّص القرآني"[178].

ومن خلال ما قدّمته الدراسات البلاغية التّراثية في مجال البحث عن مظاهر الإعجاز القرآني يتجلّى للدّارس العناية الفائقة بالمعنى ودراسته التي أدّت إلى الاهتمام بفكرة **التّمكين**، ومن ثمّ البحث في عناصر المعنى المؤدّية إلى انسجام الخطاب المؤثّر في نفسية المتلقي. هذا البحث الذي كان دائما يضع المتلقي الغاية الأولى من عمله، وكيفية فهمه للآية القرآنية حتى لا يخرجها –أي المتلقي– عن مقصديتها الشّرعية تناسبا مع روح اللغة العربية ومنطقها البياني، وأيضا مع روح القرآن (الوحي).

لقد تركّزت جهود الدّارسين حول المتلقي الذي قدمت له وسائل الفهم، وفي ظل هذا العمل الجاد والغنيّ بالدراسات كان لمفهوم التّأثير المنزلة المهمّة التي من خلالها فرّقوا بين الأجناس الفنّية والقرآن الكريم، إذ وضعوا القرآن الكريم في المرتبة الأولى بوصفه وحياً منزّلا من الله عز وجل وبوصفه خطابا بيانيا له خصوصياته الفنية التي لا تضاهيها فنيات الخطاب البشري وخصوصا في مجال التّأثير، فالسّامع للقرآن الكريم يستشعر رهبةً وجلالاً في النّفس لا يستشعرها من يستمع إلى غيره من ضروب الكلام البشري مهما بلغت مزيته الفنية.

إن البحث في عملية التّأثير التي تتأسّس بين القرآن الكريم وبين المتلقي كانت المحرّك الفعلي لمثل هذه الدراسات التي تكلمت في مفاهيم كثيرة وردت في الخطاب

---

[178] - محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد العربي، دار المعارف، مصر، ط2، سنة 1961، ص 18.

التّراثي البلاغي مثل: الاستجابة والانشراح والاستبشار ... وغيرها من الألفاظ الدّالّة على التحرّك النّفسي والاهتزاز الذّاتي أمام البيان القرآني.

ومن ثمّ نبّه الدارسون المتلقي إلى الحذر من ولوج النّص القرآني دون التّزود بثقافة غنيّة بمعرفة أسرار اللغة العربية وروح منطقها ودلالات ألفاظها في سياقاتها المتعدّدة حتى لا يحمّل القرآن ما لم يتحمّله أصلا. وأيضا حتى يتحقق التّمكين للمعنى في نفسية المتقبّل، يقول الخطابي: "أما رسوم النّظم، فالحاجة إلى الثّقافة والحذق فيها أكثر لأنّها لجام الألفاظ وزمام المعاني وبه تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعض، فتقوم له صورة في النّفس يتشكّل بها البيان"[179].

فكرة **التّمكين** لها علاقة بالمتلقي قبل أن تكون لها أسبقية بالمعنى ذلك أن البحث اتّجه إلى معرفة كيفية حصول الاستجابة والتّقبّل، وإحاطة المتلقي بالمعنى والتّأثّر به فهما وإدراكا، ولذا أكّدت البلاغة العربية نزوعها إلى دراسة المعنى دراسة تتقصّى ضروب تحصيله وطرق تمكينه في ذات السّامع (المتلقي).

وبعد هذا التنظير لجمالية التّلقي،وذكر أهم مؤسّسيها وروّادها،والإجراءات المنظمة لعملية التلقي ،ننتقل في الفصل الموالي إلى الجانب التطبيقي؛محاولين استنطاق نص رحلة ابن بطوطة وتأويله من الداخل،والبحث عن الآثار الجمالية والاستجابات المتحققة لدى القارئ، مبرزين مواضع الجمال التي تستقطب القارئ لقراءة الرحلة.

---

[179] -الخطابي، بيان إعجاز القرآن،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام،دار المعارف، مصر، 1968،ط2،ص36.

# الفصل الثالث
# قراءة نصّ "رحلة ابن بطوطة"
# تجلّيات الوقع الجمالي

1-قراءة في عتبات النص

1.1 العنوان

2.1 المقدّمة

3.1 البداية

2-جمالية السّجع

1.2 السّجع المطرّف

2.2 السّجع المتوازي

3.2 السّجع المرصّع

3- جمالية التّناص

4 -العجــــائبي/الغرائبي

1.4 المرئي/المشاهد

2.4 المسموع/المروي

5-الكرامــــات

## 1 –قراءة في عتاب النص :

هي القراءة التي تؤهل القارئ لِوُلُوجِ عالم النص بشكل تدريجي،فهي —أي العتاب– تشكِّل همزة وصل؛من خلالها يجد القارئ مَوْطِئَ قدمٍ في النص لأنها توجهه، و تحفزه وتعمل على إثارة انتباهه.

وعليه،لابدَّ من النظر إلى العتبات من منظور جمالي مؤثِّر،كونها تشكِّل علامات مضيئة في العمل الأدبي،بالإضافة إلى مقاصدها الجمالية و البلاغية التي تعمد إلى تحقيقها

"عناصر ثلاثة في سياق العتبات إذن،هي العنوان و المقدّمةوالبداية.باعتبارها علامات و مسارات و مشاهد لتفكيك بنية موازية للنص الرحلي و تشغل فضاء مرآتنا" [1].

يستنتج مما سبق أن عتبات النص هي : العنوان و المقدمة و البداية، هذه العناصر الثلاثة تعتبر علامات و مفاتيح توجِّهُ المتلقي و تقوده إلى ولوج عالم النص.

## 1.1.العنوان :

يعتبر العنوان عنصرا مهما في العمل الأدبي،فهو" يشكل جزء لا يتجزأ من الجهاز النصِّي الملحق و للتدقيق أكثر نقول إنه يندرج ضمن خانة النص الملحق المباشر" [2]،وقد اختار ابن بطوطة عنوان رحلته :(تُحْفَةُ النُظَّار فِي غَرَائِبِ الأَمْصَارِوَ عَجَائِبِ الأَسْفَارِ) لأنه رأى فيه أنه يختزل نصَّ الرّحلة بكامله وينوب عنه فالعنوان"حسب **ليوهوك** هو

---

**1**– د.شعيب حليفي ،الرحلة في الأدب العربي ،التنجيس،آليات الكتابة،خطاب المتخيل ،رؤية النشر و التوزيع ،القاهرة ط1،2006،ص 169.

**2**–عبد النبي ذاكر،عتبات الكتابة ،مقاربة لميثاق المحكي الرَّحلي العربي،دار وليلي للطباعة والنشر،مراكش المغرب،ط 1، 1998،ص 13.

الأثر و بذلك ألحَّ على ضرورة استهلال دراسة النص بدراسة عنوانه ،فللعنوان أولوية على كل العناصر الأخرى المكونة للنص.إذ ليس العنوان مجرّد ذاك العنصر (من عناصر النص ) الذي يُدْرَكُ هو الأول في كتاب ،و إنما هو كذلك عنصر تسلطي يمنهج القراءة"[1].

إن القارئ لرحلة "ابن بطوطة " يجد أن الرَّحَّالة "اختار عنوانا له صلة وثيقة بنصِّ الرحلة "[2]،إذ لم يتم اختياره اعتباطاً ،و"إنما بمقتضى قراءة النص الذي يعلن عنه أو يبشِّرُ به .وعلى هذا الأساس يشكل العنوان اقتراح عقد.و باعتباره كذلك اقتراح اتصال،تكون له قيمة إنجازية لوعد بالإخبار إنه جزء من النص،يعلن بواسطته هذا الأخير عن نفسه ويعرضها للقراءة بصورة سافرة،منذ الغلاف أوظهر المصنف"[3] ،ذلك أن العنوان "يشكل خلاصة هذا الأخير، فإنه يتطلب تقريبه من كل جملة :من أوّل جملة إلى آخر جملة ،و عليه ،يتجلّى معنى النص منذ العنوان" [4] .

و مما تقدّم،يمكن القول إن اتجاه أو توجُّه نص رحلة ابن بطوطة يُسْتَشْعَر منذ الخطاب العنواني على الرغم من استقلاليتة ؛"بمعنى أنه يتسنَّم النص مستقلاًّ بنفسه ليغوص فيه حتى الأعماق"[5] .

---

1- عبد النبي ذاكر،عتبات الكتابة،م،س،ص13 .

2- د.سكران عبد القادر،الرحلة الحبيبة الوهرانية ... ،م،س،ص 234.

3- عبد النبي ذاكر،عتبات الكتابة ، م،س،ص 13.

4- م.ن.ص.ن .

5- م.ن.ص.ن .

"فالعنوان هنا،قد قصده الكاتب،حيث جاء موحيا ودالا على آفاق محددة و معينة ومنتظرة لدى القارئ " [1]، فمنذ قراءته لِلَّحظة الأولى نستشف الإطار"السوسيو-ثقافي و التناصي الذي يندرج فيه التلقي"[2]،كما نلمس أن عنوان الرحلة :"تحفة النظار في غرائب الأمطار و عجائب الأسفار"،"يُترجم البنية الكبرى للخطاب" [3] .فابن بطوطة "وضع عنوانا واحدا جامعا شاملا لَمْلَمَ من خلاله كل محطَّاتِ الرحلة ،و لم يضع عناوين فرعية لأنها واضحة في هذا العمل الإبداعي" [4].

فالعنوان هنا يخبر عن نفسه مُوسِمًا معاني النص و موسوما بها ؛يمثل أحداثا واقعية عاشها ابن بطوطة واعترضته في مشواره الطويل في كل سفرياته .

لقد بدأ ابن بطوطة عنوان رحلته باسم " **التحفة** "؛ و التي تحيل على المعنى العام للاتحاف و الامتاع، "وكلما اقترن هذا المعنى بلفظة أخرى في سياق التركيب إلاّ و تضاعف المعنى و تجدَّدَ؛ فالاتحاف في عنوان نص يرتبط بالمشاهد باعتباره فاعلا، و بالمشاهدات التي ستتحفه بالغريب و العجيب و غيرهما" [5]،كما أن "الاتحاف هو تسليّة للنفس لا بدّله من الاقتران بحكي يتجاوز التقرير و الإخبار الجافين إلى الامتاع و التعجيب إغراءً للمتلقي ..."[6].

---

**1**- د.سكران عبد القادر،الرحلة الحبيبة الوهرانية ...،م،س،ص 235 .

**2**- عبدالنبي ذاكر، م،س،ص 14

**3**- م.ن.ص.ن .

**4**- د.سكران عبد القادر،م،س،ص 235 .

**5**- د.شعيب حليفي ،الرحلة في الأدب العربي ،م،س،ص 177.

**6**- م.ن.ص178 .

والملاحظ أنّ عنوان الرحلة هو عنوان تقليدي؛ومن مميزاته الطول والمضمون بالإضافة إلى السّجع،"وهي عناصركانت لها شروطها التاريخية و الثقافية؛ذلك أن حضور المضمون و السجع في العنوان يستدعي —ضرورة —عنصر الطول من أجل الوضوح والإغراء، واستيعابا لاتساع مضمون الكتاب" [1] .ففي عنوان الرحلة والمتكوِّن من ستٍّ كلمات تشكل فيها الكلمة البداية الأساس الذي يقف على دعامتين هما:الغرائب و العجائب ثم الشخص الناظر المتوجه إليه بهذا النسيج السردي،فضلا عن جرس الكلمات الثلاث المُسَجَّعَةُ على حرف الرَّاءِ .

خلاصة القول،إن عنوان هذه الرحلة،جاء ليخدم و ليحدّد النص برمّته،بالإضافة إلى كونه ممنهج للقراءة ،وشدّ انتباه القارئ؛فصيغة العنوان أبلغ و أجـــمل وأوقع في نفس المتلقي.

## 2.1.المــقدمــة :

تعتبر المقدمة عنصرامهمافي العمل الأدبي،فهي بمثابة مدخل يُقَدّمُ الموضوع،ونصّا تمهيديا أو تفسيريًّا يقع في بداية الكتاب،كما أن المقدمة هي"استهلال وفاتحة وتمهيد وديباجة وتدبير وتنبيه وإخبار وإعلام،وإشعار وإخطار،وتسبيق،وهي أن تقول مسبقا"[2]،وبمعنى آخر أن تُمهد للموضوع،وهي -أي المقدمة-لا تُوجد إلا بعد الانتهاء من النص،وتتضمن عناصر قبل كتابة النص،و أخرى بعد كتابته .

ويعتبر "التقديم في النصوص الرحلية ضرورة واجبة أكثر منها في أشكال أخرى نظرا لطبيعة النص الذي يحتاج إلى تقديم بعض المعلومات والإيضاحات حول الرحلة وأحيانا

---

1 – د.شعيب حليفي ،الرحلة في الأدب العربي ،م،س،ص 180.

2– عبدالنبي ذاكر،عتبات الكتابة ،م،س،ص 77.

لتبريرات معينة ...من ثمة،فإنه يَنْدُرُ وجود نص رحلي دون تقديم أو تمهيد" 1؛إذن فالمقدمة تتصدر كل مؤلف خاصة ما يتعلق بالنص الرحلي، الذي لابد للمؤلف ألاّ يغفل عنها؛لما تحويه من عناصر تمهيدية تهيّءوتغري القارئ لقراءة النص."إن التقديم خطاب حول نص يتشكل من عناصر تتوجه إلى المتلقي لتهييئه و"توجيهه" سواء بتمهيد أومقدمة تخبره بجوهر المؤلَّف و ظروف تحديده و مراحل تكوّنه"**2**.

في اعتقادنا أن للمقدمة وظيفة أساسيةتتمثل في إضاءة النص الرّحلي،و إقناع المتلقي بالولوج إلى عالم النص،لما تحدثه من متعة في نفسية القارئ و التي من شأنها أن تفتح له الشهية نحو الحوار و التعامل مع النص .

في مقدمة الرحلة التي كتبها و أخرجها الأديب و المُـــحرِّر ابن جزي،يستهلها-أي ابن جزي- بالتركيز على حمد لله و إبراز عظمته في صنع الكون و إبداعه،وكشف أسراره الكثيرة ،يقول ابن جزي:"الحمد لله الذي ذَلَّلَ الأرض لعباده ليسلكوا منها سُبلا فِجَاجًا ،وجعل منها و إليها قاراتهم الثلاث نباتا و إعادة و إخراجا ،و دحاها بقدرته، فكانت مِهَادًا للعباد و أرساها بالأعلام الراسيات و الأطواد" **3** ، ثم يصلّي على النبي ويُثني عليه؛حيث يقول:"وصلى الله على سيدناومولانا الذي أوضح منهاجا وطلع نور هدايته وهَّاجًا .بعثه الله رحمة للعالمين ،و اختاره خاتما للنبيين..." **4**، بالإضافة إلى مدحه الخليفة أبي عنان فارس في قوله:"ونَسْتَوْهِبُ الله تعالى لمولانا الإمام الخليفة أمير المؤمنين،المتوكّل على رب العالمين، المجاهد في سبيل الله،المؤيد بنصر الله، أبي عنان

---

**1**- د.شعيب حليفي ،الرحلة في الأدب العربي ،م،س،ص 184.

**2** - م.ن.ص 185.

**3**- ابن بطوطة ،م،س،ج1،ص150. [4]-م ن،ص ن **4**

فارس ابن موالينا الأئمة المهتدين،الخلفاء الراشدين...كما وهبه الله بأسا وجودا لم يدع طاغيا ولا محتاجا،وجعل بسيفه و سَيْبِهِ لكل ضيق انفراجا " [1]،كما يُثني على الخلافة الفاسية و يعدِّد فضلها على البلاد و العباد و أنها كانت سببا في رقي البلاد وازدهارها و إقامة العدل و إحياء سنن المكارم بعد مماتها؛ يقول ابن جزي:"... هذه الخلافة العلية المجاهدة المتوكلة الفاسية،هي ظِلٌّ الله الممدود على الأنام،وحَبْلُهُ الذي به الاعتصام ،وفي سلك طاعته يجب الانتظام، فهي التي أَبْرَأَت الدِّين عند اعتلاله، وأغمدت سيف العدوان عند انسلاله،و أصلحت الأيام بعد فسادها ،ونفَّقت سوق العلم بعد كسادها...و أحيت سنن المكارم بعد مماتها، و أماتت رسوم المظالم بعد حياتها،و أخمدت نار الفتنة عند اشتعالها،وانقضت حُكَّام البغي عند استقلالها، وشادت مباني الحق على عُمُدِ التقوى ..."[2].

أشار ابن بطوطة في مقدمته على لسان ابن جزي؛موضحا السبب وراء رحلته قائلا: "وهو الذي طاف الأرض معتبرا،وطوى الأمصار مختبرا،و باحث فرق الأمم و سبر سير العرب و العجم" **3**.وواضح أن هذا الكلام لا يدقق في استعراض الدوافع الحقيقة وراء الرحلة .

يستميل ابن بطوطة في مقدمته القارئ لقراءة الرحلة؛لما تحويه من موضوعات تهمُّ الجغرافي و المؤرخ و العالم الاجتماعي،بالإضافة إلى ما نقله إلينا عن أحوال بعض المجتمعات التي شاهدها وعاش فيها،من عادات الناس وتقاليدهم،وملابسهم وأطعمتهم،

---

**1**- ابن بطوطة ،م،س،ج1،ص150..

**2**- م ن، ج ن،ص 151.

**3**-م ن ،ج ن،ص ن .

و بعض شعائرهم الدينية،و الكمُّ الهائل من العجائب والغرائب التي شاهدها؛يقول ابن جزي في مقدّمة الرحلة: "ونفذت الإشـــارة الكريمة بأن يُـــمْلِي من لـــقيه من ملوك الأقطار،وعلمائها الأخيار وأوليائها الأبرار فأمكن من ذلك ما فيه نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنّواظر،من كل غريبةٍ أفاد باجتلابها،وعجيبة أطرف بانتخابها" **1**، وهذا تعبير صريح على أن الرحلة تحوي طرائف وغرائب تشوّق القارئ للإقبال على قراءتها.

خلاصة القول،أنّ الخطاب المقدماتي لرحلة ابن بطوطة يشتمل تأثيثا بلاغيا،و اعتناءً بالأسلوب ،و جمالا في القول ،مما يجعل المتلقي مشدود إلى النص،و أكثر استجابة له .

## 3.1.البدايـــة :

البداية هي "الجملة الأولى في النص الرحلي،فرغم ارتباطها العضوي بالنص،يمكن المجازفة بالقول أنها عتبة لكونها مدخلا و نقطة بدء الحكي وذات تأثير كبير على السرد في باقي النص"**2**،كما"لها القدرة على ربط حوار تواصلي مع النص و القارئ"**3**. فهي بمثابة جسر بين النص و القارئ ،و تكمن أهميتها في"خلق الانطباع الأوَّلي العام للنص وشد انتباه القارئ إلى الدلالات"**4**.

تعتبرالبداية في النص الرحلي"انطلاق تشكل الحكي،وتأسيس جسرالتواصل بين النص والقارئ أو المستمع ،لأن النص منذ بدايته يتموقع بالنسبة لجنسه وشكله"[5]؛بمعنى أن

---

**1**-ابن بطوطة ،م،س،ج1،ص152.

**2**- عبدالنبي ذاكر،م،س،ص 170.

**3**- م.ن.ص.209 .

**4**- م.ن.ص.207

**5**- م.ن.ص.211-212.

البداية  هي من تحدد و تعمل على تأطير النص؛فهي تشكل علامة مضيئة للممارسة نوع من الوقع  الجمالي على المتلقي لتسهيل الاندماج و التواصل مع النص .

"بداية النص الرحلي عنصر وفي لكرونولوجية الحكي في إطارالبناء العام؛فالسرد يبتدئ مع ابتداء فعل السفر لهذا فهي بداية متزامنة غير بعدية أو قبلية،وهو الشكل الأعم في الرحلات"**1**.وهذا ينطبق تماما على خطاب البدايةفي رحلة ابن بطوطة حيث"تُدْمِج (البداية ) القارئ على الفور وسط حدث كان قد ابتدأ ...و يتحقّق الإدماج في البداية الرحلية بشكل آلي"**2**.

"قال  الشيخ أبو عبد الله:كان خروجي من طنجةمسقط رأسي في يوم الخميس الثاني من شهر الله رجب الفرد عام خمسة و عشرون و سبعمائة،معتمدا حج بيت الله الحرام،وزيارة قبر الرسول عليه الصلاة والسلام،منفردًاعن رفيق آنس بصحبته،و ركب أكون في جملته ،الباعث على النفس  شديد العزائم،و شق إلى تلك المعاهد الشريفة كامن في الحيازم،فحزمت أمري على هجرة الأحباب من الإناث و الذكور،و فارقت وطني مفارقة الطيورللوكون"**3**.

"ينفتح خطاب  البداية في ( **تحفة النظار**) على فضاء التصديق عبر الجملة الأولى التي تخبر عن الفاعل و نقطة انطلاقه و تاريخ ذلك.و يتم ضمان هذا التصديق و تأكيده في الجملة الثانية التي تفضي إلى نوعية النص (رحلة حجية). لكن ما تبقّى من جمل يكسر أي أفق منتظر،و يخلف أفق انتظار آخر،ونوعية إدراك مغاير سيصاحب المتلقي خلال قراءاته

---

**1**- عبدالنبي ذاكر،م،س،ص 216.

**2**- م.ن.ص218 .

**3** -ابن بطوطة  ،م،س،ج1،ص153.

للنص وذلك بالحديث عن ارتحاله وحيدا بعدما هجر أحبابه و فارق وطنه،فأضفت الأوصاف و التشبيهات على هذه الفقرة طابعا تأثيريا يَعِدُ بالكثير من المغامرة و العجائب نظرا لعادة الرحلات الحجية التي تكون جماعية" [1]؛يقول "فحزمت أمري على هجر الأحباب و فارقت وطني مفارقة الطيور للوكون" [2]،وهو تعبير يحتوي على صورتين مليئتين بالتوجيه والتأثير تقودين إلى تأسيس إدراك آخرمن خلال تقديمه علامات توجه المتلقي،كما أن الإدماج يتحقق منذ الوهلة الأولى.

لقد لجأ ابن بطوطة في بدايته إلى تحقيق "تواصل موفّق مع متلقيه،لأن البداية بالنسبة للرحالة في نص رحلته هي رهان عبره ستتأسس مصداقية النص ،و يتحقق الإغراء،و شد المتلقي؛ فالعلاقة بين السارد و المتلقي ترتسم في جملة البداية"[3].

خلاصة القول إن البداية في نص "تحفة النظار " شكلت جسر تواصل بين النص و القارئ،و عملت على شد انتباه المتلقي،و كانت بمثابة مرشد للقراءة و القارئ،فهي إذن مرآة ولدت انفعالات و شعورا و أفق انتظار.

## 2-جمالية السجع:

السجع كما هو معروف نوع من أنواع البديع "من المحسنات اللفظية،والتي تعني

---

[1]-عبد النبي ذاكر،م،س،ص218-219.

[2]-ابن بطوطة ،م،س،ج1،ص153.

[3]-عبدالنبي ذاكر،م،س،ص 224 .

في الدراسات النقدية الحديثة سُبُلَ الجمالية،وهي تهتم بطرق التوصيلية إلى المتلقي"[1]؛إذ يعرّف بأنه"اتفاق الفواصل في الكلام المنثورفي الحرف أوالوزن أو في مجموعهما ... واشتقاقه من قولهم سجعت الناقة إذا مَدَّتْ حنينها على جهة واحدة،ومنه سجع الحمامة إذا هدرت"[2].

فيؤتي بالسجع في الكلام لــ"اعتدال مقاطعة وجريه على أسلوب متفق ،لأن الاعتدال مقصد من مقاصد العقلاء يميل إليه الطبع و تتشوق إليه النفس"[3].

و السجع لا يحسن كل الحسن إلا إذا توافرت فيه أربعة شروط[4]:

–أن تكون الألفاظ حلوة المذاق يلذ سماعها على الآذان.

–أن تكون الألفاظ تابعة لمعناها ،ولا يكون المعنى تابعا لها حتى تسلم من التكلف.

–أن تكون كل واحدة من السجعتين دالة على معنى مغاير لمعنى لأخرى،و إلا كانت تكرار لا فائدة فيه.

وتكمن أهمية السجع في" إعطاء الجرس الموسيقي الشفاف،والذي سينتج زخما شعوريا،

---

**1**- علي الخباز ،سلسلة دراسات انطباعية في نهج البلاغة ،قسم الشؤون الفكرية و الثقافية ،العراق، (د،ت)، ج1،ص07.

**2**-يحي العلوي اليمني،الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ،مطبعة المقتطف ،دارالكتب الخديدوية،مصر، 1914، ج3،،ص 18.

**3** –يحيى العلوي اليمني، الطراز،م،س،ج،ص18

[4]– د.عبد القادر حسين ،فن البديع ،دار الشروق ،القاهرة ،ط1،1983،ص 127،128.

ولذة قرائية محببة عند الملتقي" [1]؛بمعنى آخريعمل السجع على توفير قيمة جمالية من خلال الألفاظ المسجوعة التي "تشتاق إلى سماعها الأنفس ويلـــذّ سماعها على الآذان"[2].

يتموضع السجع في رحلة ابن بطوطة ليكون نمطا موسيقيا يسهم في إضفاء سمة الجمالية على الرحلة فضلا عن الغاية الأساسية وهي توصيل المعنى إلى المتلقي وترسيخه في ذهنه،و سنحاول في بحثنا تسليط الضوء على أبرز أنواع السجع شيوعا في رحلة ابن بطوطة وهي :السجع المطرَّف و المتوازي و المرصَّع [3] ،بالإضافة إلى الكشف عن الأثر الجمالي و النفسي المتأتي من توظيف السجع داخل نسيج الكلام ،مما يجعل المتلقّي مشدودا إلى النص.

## 2-1.السجع المطرَّف:

هو اتفاق الفواصل في الحرف دون الوزن [4]،وقد ورد هذا النوع من السجع بكثرة في الرحلة ،خاصة في المقدمة،إذ احتل المرتبة الأولى فيه؛لأنه يضفي على نص الرحلة أثرا موسيقيا ترتاح النفوس عند سماعه؛يقول ابن جزي في المقدمةّ:

*"ثم أنزل من السماء ماءً فأحيا به الأرض بعد **الممات**،و أنبت فيها من كل **الثمرات**، و

---

**1**- علي الخباز ،سلسلة دراسات انطباعية في نهج البلاغة،م،س، ج1،ص7.

**2**- يحيى العلوي اليمني، الطراز،م،س، ج،ص21.

3-د،عبد القادر حسين ،فن البديع ،م،س،ص.127

[4] – ينظر الطراز، م،س، ج 3،ص19. علي الخباز ،سلسلة دراسات انطباعية في نهج البلاغة ، ج1،ص07.

فطر أقطارها بصنوف **النبات**"[1].

*"حتى دخل الناس في دين الله أفواجا و أيده **بالمعجزات الباهرات**،و أنطق بتصديقه **الجمادات**،و أحيا بدعوته الرمم **الباليات** "[2].

المتأمل لهذين النصين المتقدمين يلاحظ تماثل الكلمات في الحرف الأخير (**التاء**) و يدرك أثر الموسيقى واضحا في إثراء المعنى و توصيله إلى المتلقي و ترسيخه في ذهنه.

ومنه أيضا في قوله:

*"و أصلحت الأيام بعد **فسادها**،و نفّقت سوق العلم بعد **كسادها** و أوضحت طرق البر عند **إنهاجها**،وسكّنت أقطار الأرض عند **ارتجاجها**وأحيت سنن المكارم بعد **مماتها** و أماتت رسوم المظالم بعد **حياتها** و أخمدت نار الفتنة عند **اشتعالها**،ونقضت أحكام البغي عند **استقلالها**"[3].

المتأمل لهذا النص يدرك أثر تماثل (تشابه) الفواصل و توحّدها في نهاية الجمل،مع ملاحظة حسن الانتقاء للمفردات التي جعلت الجمل متساوية تقريبا؛مما أضفى على النص جرسا موسيقيا عذبا تشتاق إلى سماعها الأنفس ،و يلذ سماعها على الآذان .

---

**1**- ابن بطوطة ،م،س،ج1،ص149.

**2**- م ن،ج ن،ص150.

**3** – م ن،ج ن،ص151.

## 2.2.السجع المتوازي :

هو اتفاق الفواصل في الوزن و الحرف معا [1]،يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن هذا النوع من السجع يتطلب مهارة وتفننا في اختيار الألفاظ المناسبة المؤديةللمعنى؛هذه الألفاظ المسجوعة تكون "حلوة المذاق رْطْبَةً طَنَّاَنةً،صافية على السماع حلوةطيبة رنانة"[2].تشتاق الأذن إلى سماعها، وتنتج لذة قرائية يحبّدهاالمتلقي و يطرب لها.

في نص الرحلة نجد هذا الضرب من السجع قد وُظِّفَ في خدمةالمعنى،فجاء في المرتبة الثانية بعد السجع المطرَّف ومنه ما جاء في قوله:

*"و زيارة قبر الرسول عليه أفضل الصلاة و السلام منفردا عن رفيق آنس **بصحبته**،و ركب أكون في **جملته**، لباعث من النفس شديد **العَزَايم**،وشوق إلى تلك المعاهد الشريفة كامن في **الحيازم**[3]،فجزمت أمري و لم أَبْنِ على **السكون**،و فارقت وطني مفارقة الطيور **للوكون**[4]،وكان والديَّ بقيد الحياة فتحملت لبعدهما **وَصَبًا** [5]،و لقيت كما لقيا **نَصَبًا**"[6].

المتأمِّل لهذا النص يجد تشابه الكلمات (صُحْبَتِهِ،جُمْلَتِهِ) في الوزن و الروي و كذلك (العَزَائِمِ،الحَيَازِم)وكذلك (السُّكُونْ،الوُكُونْ)وكذلك(وَصَبًا،نَصَبًا)،هذا التنوع في الألفاظ

---

**1**- ينظر الطراز، ج3،ص 18.

**2**- م ن،ج ن،ص 21

**3**– الحيازم،مفرده حيزوم:وسط الصدر

**4**–الوكون:جمع وكن (بالنون) : عش الطائر،هذا و تحتوي نسخة باريزعلى جملة أخرى تقول:"فجزمت أمري على هجر الإنات من الأحباب و الذكور و فارقت وطني مفارقة الطيور للوكور" ابن بطوطة ،م،س، ج1،ص153.

**5**–وصبا: وجعا و مرضا.

**6**–ابن بطوطة ،م،س، ج1،ص153

المسجوعة ولّد أثرا موسيقيا و حفّز ذهن المتلقي في الوصول إلى إدراك وفهم المعاني،كما أدى هذا التنوع إلى "توليد إيقاع متموّج في النص"[1]،يعمل على تكثيف المعنى و ترسيخه لدى القارئ.

ومنه أيضا ما ورد على لسان ابن جزي في مقدمة الرحلة:

*"ونفذت الإشارة الكريمة بأن يُملي ماشهده في رحلته من **الأمصار**،وما علق بحفظه من نوادر **الأخبار**ويذكرمن لقيه من ملوك**الأقطار**،وعلمائها**الأخيار**،وأوليائها **الأبرار**"[2].

إن القارئ لهذا النص يدرك أن هذا النوع من السجع (المتوازي) حقّق إيقاعا صوتيا واضحا،وذلك لأجل التأثير في المتلقي،ومنح نص الرحلة جمالاوإيقاعا مؤثرا يجذب الانتباه إليه،فتشابه الكلمات (الأمطار ،الأخبار،الأقطار،الأخيار،الأبرار) ترك أثرا "لا يتحدّد في إثارة حاسة السمع و إنما في إثارة الجوانب الروحية الكامنة في ذات الإنسان "[3]،و بالتالي يبقى جرسها يرنّ في أذن السامع،فيجعل تأثيرها في نفس الإنسان أعمق و أقوى .

## 3.2السجع المرصّع:

هوما اتفقت فاصلتاه أو فواصله في الصيغة الصرفية و القافية [4]،بمعنى آخر أن يكون في الفقرة الأولى من الألفاظ ما يقابلها في الفقرة الثانية في الوزن و الروي،وهذا النوع من

[1]-علي نجيب إبراهيم ،جماليات اللفظية بين السياق وتظرية النظم،دار كنعان، دمشق ،ط2،2004،ص58 .

2_ابن بطوطة ،م،س، ج1،ص152.

3-ماهر مهدي هلال،جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي والنقدي عندالعرب وزارة الثقافةوالإعلام،بغداد 1980 ، ص 310.

4- الأزهر الزنّاد،دروس في البلاغة العربية ، المركز الثقافي العربي،بيروت 1992،ط1،ص 162.

السجع يأتي في المرتبة الثالثة في نص الرحلة باعتباره أقلّ ورودا من سابقيه (المطرف والمتوازي)،وعلى الرغم من قلّته إلاأنه قد حقّق جمالية صوتية من خلال"الاستواء في أوزان الفواصل" [1]،مما أضفى على الكلام رونقا وطلاوة،لما في ذلك من الاعتدال المطلوب، ومنه ما جاء في عنوان الرحلة:"تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار".

"المتأمل للعنوان يكشف حقيقة توظيف السجع المرصّع في نص الرحلة مما جعله –أي العنوان– يمتاز بسمة موسيقية؛ إذ بُنِيَ على تشابه الإيقاعين الصوتي و التركيبي :

**غَرَائِبُ الأَمْصَار ←——→ عَجَائِبُ الأَسْفَار**

ومنه ماورد في تقديم ابن جزي للرحلة :

*"ونقلت معاني كلام الشيخ أبي عبد الله بألفاظ **مُوفِيَةٍ لِلْمَقَاصِدِ** التي قصدها، **مُوضِحَةٍ لِلْمَنَاحِي** التي اعتمدها"[2].

لقد وظف ابن جزي هذا النوع من السجع في خدمةالمعنى من خلال الإيقاعين الصوتي و التركيب:

**مُوفِيَةٍ لِلْمَقَاصِدِ ←——→ مُوضِحَةٍ لِلْمَنَاحِي**

فضلا عن توظيف السجع المطرف في النص المتقدّم:

**قصدها ←——→ اعتمدها**

---

[1]– د،عبد القادر حسين ،فن البديع ،م،س،ص127

2– ابن بطوطة،م،س، ج1،ص152

إن كل لفظة من هذه الألفاظ المسجوعة،نجد موسيقى خفية تظهر جليّا للسامع (الملتقي)،يستعذب المتلقي صداها و تُطرب الأنفس لسماعها.

خلاصة القول،نقول إنّ توظيف السجع في نص رحلة ابن بطوطة ولَّدَ جمالا وموسيقى تطرب لها الأذان،وتشتاق إلى سماعها النفوس،كما أن للسجع قيمة ملحوظة في التأثير على المتلقي وذلك من خلال تكرار الحروف و الأصوات ،هذا التكرار يعمل على جلب الانتباه للسامع (الملتقي)،بالإضافة إلى إثراء المعنى و ترسيخه في ذهنه .

## 3-جمالية التناص:

يقصد بالتناص الأدبي "توظيف نص في جسد نص آخر...لغرض زيادة فاعلية تأثيره في ذهن المتلقي و زيادة جمالية النص الأدبي لإثارة انتباه المتلقي "[1].

و يعتبر العالم الروسي **ميخائيل باختين** أول من وضح مفهوم التناص من خلال كتابة "فلسفة اللغة"؛إذ يعرفه على أنه :"الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص-أو لأجزاء-من نصوص سابقة عليها و الذي أفاد منه بعد ذلك العديد من الباحثين" [2] ،وقد استوى مفهوم التناص بشكل تام على يد تلميذة باختين الباحثة "**جوليا كرستيفا**".

وقد أجرت كريستيفا استعمالات إجرائية و تطبيقية للتناص في دراستها " **ثورة اللغة الشعرية** "،وعرفت فيها التناص بأنه:"التفاعل النصي في نص بعينه"[3]،كما ترى جوليا

[1]-د.عادل كرمياني،جماليات التناص في رواية "كويستان و الليل "من الانترنت .

**2**-محمد بنيس،الشعرالعربي الحديث بنياته و أبدالاتها،ج 3، الشعر المعاصر، دار توبقال،المغرب،ط 1990،1،ص 183-185.

**3**-شربل داغر،التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،العدد الأول ،القاهرة 1997،ص 128.

"أن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهاد وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى" [1] .كما عرفه الدكتورأحمد الزعبي بأنه:"أن يتضمن نص أدبي من نصوص أو أفكار أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ماشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكّل نص جديد واحد متكامل" [2] .وتعريفات التناص كثيرة جدا وكلها تدور حول جوهر التناص الذي يصب في النهاية في كونه تأثر نص بنص سابق .

مما تقدم،نستخلص أن التناص أمر لامفرَّ منه وهو موجود في كل عمل أدبي،ولكن يبقى السؤال كيف نحدّد مواطن التناص في نص رحلة ابن بطوطة؟وكيف نعرف أن ابن بطوطة قد استثمرأو وظف نصوصا أو أجزاءً؟والجواب في اعتقادنا يكمن في الاعتماد على المعرفة،أي معرفة المتلقي و مدى اتساع ثقافته،فالمعرفة كفيلة بتأويل النص من قبل المتلقي،ودورالقارئ ينحصر في عملية الاستحضار لمجموع النصوص المتداخلة مع النص المقروء،وتبرز فعالية جمالية القراءة في إحالتها على قراءات أخرى سابقة عليها وفق جدلية الغياب و الحضور بين الدّال و المدلول،من هذا المنطلق إذن سنقدّم نماذج لبعض مواطن

التناص الواردة في الرحلة مع يقين بأن ما سيتم ذكره من تناصات هو جزء بسيط من تلك التناصات الخفية التي لم يُفطن لها،و التي ترغم القارئ على اختبارواستدعاءمعرفته و ثقافته للبحث عن مصادرالنص ومقارنة التواشج النصي في بعده التأويلي، و هي كالآتي:

---

[1] –أحمد الزعبي،التناص نظريا و تطبيقيا،مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ،الأردن،ط2،2000،ص 12.

[2] –أحمد الزعبي،التناص نظريا و تطبيقيا،م ،س،ص11.

*ابن حبير :

يتمدّد نص"ابن جبير" تحت جلد نص ابن بطوطة متموّجا بين التجلي والخفاء،وقد تنوعت هذه التقاطعات النصية من جمل ومقاطع نقلت بحرفيتها إلى أخرى قد تمت صياغتها .

**المثال الأول:**

-**ابن جبير** :"وفي عشيّ ذلك اليوم،دخلنا الحرم المقدّس لزيارة الروضة المكرمة المطهرة،فوقفنا بإزائها مسلّمين،ولترب جنباتها المقدسة مستلمين،وصلّينا بالروضة التي بين القبر المقدس والمنبر،واستلمنا أعواد المنبر القديمة التي كانت موطئ الرسول،صلّى الله عليه وسلم،وهي ملصقة في عمود قائم أمام الروضة الصغيرة التي بين القبر و المنبر إذا استقبلت القبلة فيها" [1].

-**ابن بطوطة** : "وفي عشيّ ذلك اليوم،دخلنا الحرم الشريف،و انتهينا إلى المسجد الكريم،فوقفنابباب السلام مسلمين وصلينا بالروضة الكريمةبين القبروالمنبرالكريم، واستلمنا القطعة الباقية من الجذع الذي حنَّ إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهي ملصقة بعمود قائم بين القبر و المنبر عن يمين مستقبل القبلة" [2].

**المثال الثاني :**

-**ابن جبير** :"هي مدينة (تكريت) كبيرة واسعة الأرجاء،فسيحة الساحة،حفيلة

---

[1]-أبو الحسين ابن جبير ،رحلة ابن جبير ،بيروت ،1984،ص167-168

2-ابن بطوطة ،الرحلة ،ج1،ص349.

الأسواق، كثيرة المساجد،غاصّة بالخلق،أهلها أحسن أخلاق وقسطافي الموازين من أهل بغداد،ودِجْلَة منها في جوفيها،ولها قلعة حصينة على الشطّ هي قصابتها المنيعة، ويطوف بالبلد سور قد أثّر الوهن فيه،وهي من المدن العتيقة المذكورة"[1].

–**ابن بطوطة**:"وهي مدينة كبيرة فسيحة الأرجاء مليحة الأسواق كثيرة المساجد،و أهلها موصوفون بحسن الأخلاق،و الدجلة في الجهة الشمالية منها،ولها قلعة حصينة على شط الدجلة ،و المدينة عتيقة البناء عليها سور يطيف بها" [2].

**المثال الثالث** :

–**ابن جبير**:"وهذا الجبل (جبل لبنان) من أخصب جبال الدنيا،فيه أنواع الفواكه وفيه المياه المطّردة والظلال الوارفة،وقلّما يخلومن التبتيل والزهادة"[3].

–**ابن بطوطة**:"وهو من أخصب جبال الدنيا،به أصناف الفواكه وعيون الماء والظلال الوافرة،ولا يخلو من المنقطعين إلى الله تعالى والزهّادوالصالحين،وهوشهير بذلك"[4].

**المثال الرابع:**

–**ابن جبير** : "شهيرة العتاقة (نَصِيَبْين)والقدم،ظاهرهاشباب وباطنهاهرم،جميلة المنظر متوسطة بين الكبر و الصغر، يمتدّ أمامها وخلفها بسيط أخضر مدّ البصر،قد أجرى الله فيه مذانب من الماء تسقية و تطّرد في نواحيه،وتحفّ بها عن يمين وشمال بساتين ملتفّة

---

[1]–ابن جبير ،م،س،ص208.

[2]–ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س، ج2،ص80.

[3]– ابن جبير ،م،س،ص260.

[4]– ابن بطوطة ، م،س، ج1،ص294.

الأشجار يانعة الثمار،ينساب بين يديهانهر قد انعطف عليها انعطاف السوار،والحدائق تنتظم بحافّتيه وتفيء ظلالها الوارفة عليه،فرحم الله أبا نواس الحسن بن هانئ حيث يقول:

طَابَتَ نَصِيبَيْنِ لِي يَوْمًا فَطِبْتُ لَهَا          يَالَيْتَ حَظِّي مِنَ الدُّنْيَا نَصِيبَيْن

...وهذا النهر ينسرب إليها من عين معيّنة منبعها بجبل قريب منها،تنقسم منها مذانب تخترق بسائطهاوعمائرها ويتخلّل البلد منها جزء فيتفرّق على شوارعهاو يَلِجُ في بعض ديارها،ويصل إلى جامعها المكرم منه سرب يحترق صحنه و ينصب في صهريجين: أحدهما وسط الصحن و الآخر عند الباب الشرقي منه ويفضي إلى ساقيتين حول الجامع.وعلى النهرالمذكورجسرمعقودمن صم الحجارة يتصل بباب المدينة القبلي وفيها مدرستان و مارستان واحد"[1].

**–ابن بطوطة:**"وهي مدينة عتيقة متوسطة قد خرب أكثرها،وهي في بسيط أفيح فسيح فيه المياه الجارية والبساتين الملتفة والأشجارالمنتظمة والفواكه الكثيرة،وبها يُصنع ماء الورد الذي لا تطير له في العطارة و الطيب.ويدور بها نهر يعطف عليها انعطاف السوار،منبعه من عيون في جبل قريب منها،و ينقسم انقساما فيتخلل بساتينها،ويدخل منه نهر إلى المدينة فيجري في شوارعها و دورها،ويخترق صحن مسجدها الأعظم و ينصبّ في صهريجين أحدهما في وسط الصحن والآخرعند الباب الشرقي، وبهذه المدينة مارستان ومدرستان وأهلها أهل صلاح ودين وصدق وأمانة،ولقد صدق أبو نواس في قوله:

---

[1]– ابن جبير ،م،س،ص214-215..

طَابَتَ نَصِيبَيْنِ لِي يَوْمًا وَطبْتُ لَهَا          يَالَيْتَ حَظِّي مِنَ الدُّنْيَا نَصِيَبْين[1]

و لئن كانت كل هذه المواقع التناصية،تجسّد تأثير نص رحلة ابن جبير على بعض نصوص رحلة ابن بطوطة في وصفه للمدن و أحوال الناس و عادهم و تقاليدهم ،إلا أن هذا لا ينفي نص ابن بطوطة .

إنّ القارئ لرحلة ابن بطوطة يلاحظ أن المادة المأخوذة من ابن جبير قد أعيد تنظيمها بوعي،و بشكل يُلاحظ فيه محاولة إخفاء هذه الاقتباسات وجعلها صعبة الرصد.في زمن كانت الكتب فيه غير متوفرة بأيدي عامة الناس ولعل الوسيلةالأبرز لإخفاء مادةابن جبير تكمن في التخلي عن أسلوب السجع الذي يتميز به نص رحلته، واستعمال ابن بطوطة  مرادفات أخرى للكلمات .

والسؤال الأبرز هنا الذي يتبادر إلى ذهن القارئ:لماذا عمد ابن بطوطة إلى التناص المباشر من ابن جبير؟يجب أوّلا لفت الانتباه إلى نقطتين هامتين،الأولى طبيعة المادة المقتبسة والآلية التي تمّت بها،و الثانية مترله ابن جبير في عصره. لم تكن استعارة ابن بطوطة لمادة ابن جبير موفقة  أو أمينة إن صح التعبير،إذ يتّضح من تضمين كثير من

المقاطع أن الهدف كان ملء فراغ لا أكثر،إلى الحدّ الذي دفع بابن بطوطة أن يخطئ  في فهم مادة ابن جبير و يفسد المعنى أحيانا.ففي المثال الذي تقدَّم عن **"تكريت"**، يُلاحظ أن ابن بطوطة يصف أهلها بحسن الأخلاق،في حين أنّ ابن جبير يقصد أنهم أحسن أخلاقا

---

[1]–ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س، ج2،ص84-85.

من أهل بغداد على وجه التحديد والأمر الذي يثبت ما ذكر آنفا هو المقارنة التالية بين مقطعين لابن جبير و لابن بطوطة.

**–ابن جبير**:ودخل أمير الحاجّ هذا الموضع المذكورعلى تعبئةوأهبة،إرهابا للمجتمعين به من الأعراب لئلا يداخلهم الطمع في الحاج"[1].

**–ابن بطوطة**:"ومن عادة الركب أن يدخلوا هذا الموضع على تعبئة و أهبه للحرب، إرهابا للعرب المجتمعين هنالك وقطعا لأطماعهم عن الركب"[2].

إن حضور مادة ابن جبير في رحلة ابن بطوطة ،كان حضورا مثيرا للقارئ،فكل قارئ لنص رحلة ابن بطوطة يجد نفسه في تناصات مطابقة تماما مع نص رحلة ابن جبير،هذه التناصات زادت من جمالية نص رحلة ابن بطوطة.

تناص آخر نلمسه كذلك بين رحلتي ابن بطوطة والعبدري، وفيما يلي نماذج من هذه التناصات:

**المثال الأول :**

**–العبدري**:"ومن أغرب ما رأيته بها عمود من رخام بظاهرها يعرف بعمود السواري،وهو حجر واحد مستديرعالٍ جدا على قدر الصومعة المرتفعة،وهو يبدو من بعيد بارزا في غابة النخيل مرتفعا عنها،وقد أقيم على حجارة منحوتة مرتفعة على قدر

1–ابن جبير ،م،س،،ص183.

2–ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س،ج1،ص413.

الدكاكين العظام علوّها أزيد من قامتين ولا يُعلم كيف أُقيم عليها"[1].

–**ابن بطوطة** :"ومن غرائب هذه المدينة عمود الرّخام الهائل الذي بخارجها المسمّى عندهم بعمود السواري،وهو متوسط في غابة نخل،وقد امتاز عن شجراتها سموًّا و ارتفاعا.و هو قطعة واحدة محكمة النحت قد أقيم على قواعد حجارةمربّعة أمثال الدكاكين العظيمة، و علوّها أزيد من قامتين ولا تعرف كيفية وضعه هناك"[2].

**المثال الثاني:**

–**العبدري** :"وباب المنار (منارةالإسكندرية)مرتفع عن الأرض نحو أربع قامات، وبُني إليه بنيان حتى حاذاه و لم يتصل به،ووضعت عليه ألواح يُمشى عليها إلى الباب ...وفوق الباب من داخل موضع متّسع لحراسة الباب،يقعد فيه الحارس و ينام فيه، وفي داخل المنارعدة بيوت رأيتها مغلقة ،وسعة الممر فيه ستة أشبار،و في غلظ الحائط عشرة أشبار ذرعتُه من أعلاه، وسَعة المنار من ركن إلى ركن مائة وأربعون شبرا... ومن الإسكندرية إلى المناربرٌّ متصل أحاط به البحرحتى اتصل بسور البلد،فلا يمكن الوصول إلى المنار في البحر إلا من البلدة" [3].

–**ابن بطوطة** :"و بابه مرتفع عن الأرض،وإزاء بابه بناء بقدرارتفاعه،ووضعت بينهما ألواح خشب يعبرعليها إلى بابه،فإذا أزيلت لم يكن له سبيل.و داخل الباب موضع لجلوس حارس المنار،وداخل المناربيوت كثيرة،وعرض الممر بداخله تسعة أشبار و عرض

---

1–العبدري، م ،س ،ص 83-84.

2–ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س، ج1،ص183.

3–العبدري،م،س،ص 91-92.

الحائط عشرة أشبار،وعرض المنارة من كل جهة من جهاته الأربع مائة وأربعون شبرا...ومسافة ما بينه و بين المدينة فرسخ واحد في برٍّ مستطيل يحيط به البحرمن ثلاث جهات إلى أن يتصل البحر بسور البلد، فلا يمكن التوصل إلى المنار في البرّ إلا من المدينة"[1].

**المثال الثالث :**

-**العبدري:**"و نيلها (أي مصر)من عجائب الدّنيا عذوبة واتّساعاوغلّة وانتفاعا، وقد وضعت عليه المدائن و القرى فصاركسلك انتظم دررا.وقد روينا في الصحيح أن رسول الله صلى الله عليه وسلم في ليلة الإسراء وصل إلى سدرة المنتهى ،فإذافي أصلها أربعة أنهار،نهران ظاهران و نهران باطنان،فسأل عنها جبريل عليه السلام فقال:أما الباطنان ففي الجنةوأما الظاهران فالنيل والفرات.قال البكري:فليس في الأرض نهر يسمى بحر ويمًّا غيره؛قال الله تعالى:"فَأَلْقِيهِ فِي اليَمِّ" [2]،واليَمُّ البحر فسمّاه بحرا ...وليس في الدّنيانهر يزرع عليه ما يزرع على النيل "[3].

-**ابن بطوطة** :"و نيل مصر يفضل أنهار الأرض عذوبة مذاق واتساع قطر وعظمة منفعة،والمدن والقرى بضفتيه منتظمةليس في المعمور مثلها،ولايُعلم نهر يُزدرع عليه ما يزدرع على النيل،وليس في الأرض نهريسمىّ بحراغيره،قال الله تعالى: "فإذا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيه ِفي اليَمّ ِ"[4]،فسماه يمًّا وهو البحر.وفي الحديث الصحيح أن الرسول الله صلى الله

---

1-ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س،ج1،ص181.

2- من سورة القصص،الآية7.

3- العبدري،م،س،ص 145.

4- من سورة القصص،الآية7.

عليه وسلم وصل ليلة الإسراء إلى سدرةالمنتهى فإذا في أصلها نهران:نهران ظاهران و نهران باطنان،فسأل عنها جبريل عليه السلام فقال:أما الباطنان ففي الجنة وأما الظاهران فالنيل و الفرات"[1].

**المثال الرابع :**

**–العبدري** :"وفي وسط القبة الصخرةُ التي جاءذكرها في الآثار،وأنه عليه السلام عرّج عنها إلى السماء،وهي صخرة صمًّا علوّها أقل من القامة،وتحتها شبه مغارة على مقدار بيت صغير يعلو قدر القامة،وينزل إليه في درج،وقد هيّء له محراب وَسُوِيَّ وأتقن،وعلى الصخرة شبّاكان محكَمان يغلقان عليها، أحدهما وهوالخارج من الخشب والآخرمن حديد أصفر محكم العمل بديع الصنعة.وفي القبة درقة كبيرة من حديد...و العوام تقول إنها درقة حمزة" [2].

**–ابن بطوطة** :"وفي وسط القبة الصخرة الكريمة التي جاء ذكرها في الآثار ،فإن النبي صلى الله عليه وسلم عرّج منها إلى السماء،وهي صخرةصمّاء ارتفاعها نحو قامة،و تحتها مغارة في مقدار بيت صغير ارتفاعها نحو قامة أيضا، ينزل إليها على درج، وهنالك شكل محراب،وعلى الصخرة شباكان اثنان مُحكما العمل يغلقان عليها: أحدهما وهو الذي يلي الصخرة من حديد بديع الصنعة والثاني من خشب.وفي القبة درقة كبيرة من حديد معلقة هنالك،والناس يزعمون أنهادرقة حمزة بن عبد المطلب رضي الله عنه" [3].

هذه نماذج لجمل أو مقاطع تستمر لصفحات ينقلها ابن بطوطة كما هي،أو بتغيير صرفيّ

---

[1]– ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س، ج1،ص207–208.

[2]– العبدري،م،س،ص 230.

[3]– ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س، ج1،ص247.

بسيط للمفردات عن العبدري ف"يزرع"تصير"يزدرع "و "انتفاعا" تصير"عظم منفعة "و "انتظم" تصير "منتظمة" وهكذا دواليك .

إن حضور هذه التناصات من رحلة العبدري في رحلة ابن بطوطة،كان حضورا جزئيّا

أي من خلال ألفاظ محدودة،وصياغة مستوحاة من مضمون جمل رحلة العبدري .

هناك نقطة لابدّ من الإشارة إليها،وهي اتهام البعض لابن بطوطة وابن جزي بعملية تضمين(اقتباس) مقاطع من رحلات أخرى في نص رحلته.وفي اعتقادنا سواء أكان التضمين من فعل ابن بطوطة أم ابن جزي،فمما لاشك فيه أنه تمّ الاستعانة بكتب أخرى لدى تدوين نص الرحلة.

وبناء على ما تقدّم،فقد كشف نص رحلة ابن بطوطة عن طبقاته الرسوبية ومرجعياته، ومع ذلك فـــ "إنّ الكثير لا يستطيع إلا أن يعرف نفسه على أنه الواحد"[1]،مهماكان تشتت الواحد داخل هذه الكثرة،ولايعني هذا أن النص فقد وجوده داخل النسيج النصوصي الذي ينتشر فيه،طالما أنه هو الذي قام بترهينة، وانتشاله من الغياب إلى ملء حضوره بفضل إعادة كتابته.

ولربّما يكون السؤال الذي يلح علينا في هذا المقام هو:هل يشق النص بكل حمولته التناصية على عملية التلقي؟وما هو الوقع الذي يثيره و يخلفه على المتلقي؟.

لعلّ مقاربة تناصية لرحلة "ابن بطوطة" تجلي في مستواها الأفقي؛ذلك النمط الذي من

---

[1] -هيجل،موسوعة العلوم الفلسفية،ترجمة و نقد و تعليق ،د:إمام عبد الفتاح إمام ،ص 219.

خلاله "يهرب نص من ذاته في اتجاه يبحث فيه عن شيء آخر..." [1].فبين ما يُقرأ ثمة تأويل خاص لما يتمّ اقتباسه أو انتحاله،تبعا لقابلية النص للتكيف مع الموضوعات الأجنبية،وإمكانات تناصه وارتباطه بتلك المرجعيات وانسجامه معها فنيّاوأدبيا. فالنص لا يفكر في الموضوعات الخارجة عنه،إلاّبقدر تفكيره في فكرته وبنائه.ولهذا تتحول النصوص المفكر فيها إلى نصوص لا مفكرفيها،لأن أولوية الاهتمام تتجه حصرا نحو الموضوع ذاته و ليس شيئا آخر .

لكن هذا لا يعدم التأثيرببعض النصوص التي قد تحضربدون استدعاء،فهو-أي التأثير- كتوسّط بين ما قرئ و ما سيكتب يحفز على الإبداع و يخصّب المخيلة الأدبية في إنتاجها لنص "متعدّد القيم"[2] .لكن الكشف عن مجموع الكتابات المندسّة بداخل هذا النص تظل عملية نسبية تتوقف على رصيد النصوص المقروءة من قبل المتلقي،و التي بإمكانها إثراء التجربة الجمالية للقارئ و مضاعفة مصادر إنتاج الوقع لديه،من خلال الشحنات الناتجة عن تصادم (إن صح التعبير)النصوص في وعيه.ومن ثمة تبقى إمكانات إنتاج الوقع الجمالي (Effet esthétique).رهينةمقروءالمتلقي،في بعثه للعلاقة الحوارية بين النص الذي يقرأه "رحلة ابن بطوطة"و بين الخطابات الأدبيةالأخرى،وفي نجاح معايشته للاستفزاز الممتع التي تثيره النصوص المتأثّر بها.

إن الوعي بوجود نصوص أدبية أخرى تحت نسيج "رحلة ابن بطوطة" يسهم في إدراك"

---

[1] -حماد حسن محمد،تداخل النصوص في الرواية العربية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1997ص 29.

[2] -طودورف تزفتان،الشعرية ،ترجمة شكري المبخوث و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ،ط 2،الدار البيضاء ،سنة 1990،ص 42.

أفق توقعات و قواعد اللعبة.التي استأنس بها(هذا النص)في اتصاله بنصوص سابقة"[1]،وعليه فابن بطوطة في استحضاره لبعض النصوص،أعاد ترهينها،وقدّم ضمنيا قراءة جديدة لها، وذلك على ضوء انتقائها و إدماجها في سياقه النصّي.

نخلص مما تقدم،إلى أن نص رحلة ابن بطوطة ينتشر فيه إحالات من رحلات مختلفة،وعليه فإن تلقي هذا النص ليس هينا،ذلك أنه يستدعي متلقيا نوعيا لإدراك طبقاته المتراصة التي تؤلفها عدة مرجعيات ولا يتحقق هذا إلا بتوفّــــر عُدّة أدبية ترشد القارئ إلى هذه المقروءات المضمرة داخل النص.

**-العجائبي/الغرائبي:**

هناك غنى واسع للمعجم الخاص بالعجائب،فابن منظور يعرفه على أنه :" **العُجْبُ والعَجَبُ**:إنكار ما يَرِدُ عليك لقلّة اعتياده،وأصل **العَجَبِ** في اللغة،أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويَقِلُّ مِثْلُهُ قال:قد عَجِبْتُ من كذا... **العَجَبُ**: النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتادٍ...و**التَّعَجُّبُ**:أن ترى الشيء يعجبك،تظنّ أنك لم تر مثله"[2]،أمّا القزويني يعرف العجب بأنه حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أوعن معرفة كيفية تأثيره فيه[3]،وهو تعريف أقرب من تعريف الجرجاني الذي يؤكد أن العجب تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله[4].

---

[1]-إيزر ،نحو جمالية التلقي،تر:د محمد العمري،مجلة دراسات عربية سيميائية أدبية لسانية ،العدد 6،المغرب 1992، ص43.

[2]- ابن منظور ،لسان العرب،م،س،مادة(**عجب**).

**3**- د-شعيب حليفي،م،س،ص 453.

[4]-م،ن،ص،ن .

أما النقاد الذين تناولوا البحث حول مفهوم العجائبي في الثقافة العربية القديمة، نظروا إليه من منظورات مختلفة أغنت الحقل المفاهمي،وأبانت عن جذرمشترك في كل التعاريف[1]، "فالعجائب من وجهة نظر **مكسيم رودسون** أشياء تثيرالدهشة والانبهار، بينما يرى **أندريه ميكيل** أن العجيب هو تشكيل تصاعدي أو تنازلي لمعطيات طبيعية، و ينظر الباحث **الشادلي بويحي** إلى العجيب أنه لايكون قابلا للتفسير،فيما يخلص **توفيق فهد** إلى أن العجيب أساسا هو الغريب"[2].

"أما **تودروف** الذي حاول تقديم خلاصات دقيقة،فيعرّف العجائبي بحدوث أحداث طبيـــعية و بروز ظواهر غير طبيعية خارقة (مثل نوم أهل الكهف،تكليـــم الحيوانات الطيران في السماء،و المشي فوق الماء)تنتهي بتفسير فوق طبيعي"[3].

إن كل هذه التعريفات تدل على غنى و ثراء المفهوم واتساعه،و تكمن أهمية العجائبي في ارتباطه بمفهوم آخر أشد التصاقا به وهومفهوم الغرائبي والغريب،"حتى أن استعمال العجيب يجئ عادةمقترنا بالغريب بشكل طبيعي،و كأنهما شكلان للانفعال الذي يولده موقف أو مشهد ما "[4].

لقد تعددت التعريفات حول مفهوم الغريب،"فالقزويني يعرفه بأنه كل أمرعجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودةوالمشاهدات المألوفة،وذلك إما من تأثير نفوس قوية

---

[1]-م ن،ص 454.

[2]-م ن،ص453-454.

[3]- د-شعيب حليفي،م،س،ص 455.

[4]-م،ن،ص456.

أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية،كل ذلك بقدرة الله تعالى و إراداته فمن ذلك معجزات الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين" [1]،أما الغرائب عند تودروف هو "حدوث أحداث فوق طبيعية تنتهي بتفسير.طبيعي في حين أن العجائبي هوحدوث أحداث طبيعية تنتهي بتفسير فوق طبيعي"[2].وهنا تمييز واضح بين العجيب و الغريب.

يعتبر أندري ميكيل في تمييزه بين العجيب و الغريب أنهما"قطبين متقاطعين،فالغريب يجسده البطل بسلوكاته اليوميةوتجاربه،إنه الإنسان الذي يسيرإلى مابعدالصفات العادية للكائن الإنساني،في حين يقتحم الإنسان في العجيب حدود المحرم.ويقارب **جاك لاكوف** المسألة من زاوية اعتبار الفرق بين العجيب و الغريب يكمن في كون الغريب يمكن تفسيره بينما لا نصل مع العجائبي إلى تفسير غير التفسير فوق الطبيعي "[3].

لكن رغم الاختلافات حول تحديد الفرق بين الشكلين،نرى أن كل عجيب يتضمن غرائبية،وكل غريب يتضمن عجائبية،و بالتالي ليس هناك فرق كبير بين الشكلين؛ بل هما متقاربان إلى حد بعيد.

لقد حفلت "**تحفة النظار...**" لابن بطوطة بالجمع بين العجيب والغريب؛يقول ابن جزي معبراعن ذلك بقوله :"فأملى ذلك ما فيه نزهةالخواطر،وبهجة المسامع والنواظر، مع كل

---

**1**- م ن،ص ن.

**2**- م،ن،ص456-457 .

**3**- م ن،ص ن ،ص458.

غريبة أفاد باجتلاها،و عجيبة أطرف بانتخاها"**1**.

"يربط ابن جزي العجائب و الغرائب بأشياء يتم البحث عنها لما تتجه من نزهة الخواطرو ابتهاج المسامع والنواظر،وكأنه يهيء القارئ للاستماع برحلة تتشكيل كل مفاصلها من العجيب والغريب،لهذا لم يفتأ الرحالة،من حين لآخر،التعبيرعن انبهاره انطلاقامن العنوان،إذ قرن ما رآه في الأمصار عند الآخر بالغريب وربط العجائب بوقائع السفروالمشاهدات المترتبة ،وكأن الثابت هوالغريب ،أما المتغير هو العجيب" **2**.

في رحلة ابن بطوطة وفي أزيد من ثلاثين موضعا ترد مفردات العجيب والغريب، معبرا من خلالها عن اندهاشه و انبهاره أكثر من حيرته،مركزا انفعالاته تجاه بعض الأمكنة و المعالم،نذكر على سبيل المثال:

*في ذكر الأهرام :"وهي من العجائب المذكورة على مرّ الدّهور،و للناس فيها كلام كثير وخوض في شأنها"**3**.

*"ومن غرائب هذه المدينة عمود الرخام الهائل الذي بخارجها المسمى عندهم بعمود السواري "**4**.

إن القارئ لرحلة "ابن بطوطة" لا يمكنه أن يتجاهل ذلك الكم الهائل من حكايات العجائب و الغرائب،و إن اتهم ابن بطوطة بعدم مصداقيته لذكره الكثير منها،وتصديقه

---

**1**- ابن بطوطة ،الرحلة ،ج1،ص 152

**2**- د-شعيب حليفي،م،س،ص 463-464.

**3**- ابن بطوطة ،الرحلة ،ج1،ص 208.

**4**- م ن،ج ن،ص209.

إياها بل و مشاهدته لها في بعض الأحيان.

و يبدو أن ابن بطوطة أراد أن يكسب ثقة جمهوره و قرائه؛ فكان عليه لزاما ذكر هذه الأخبار العجيبة والغريبة،حتى يضفي عنصر التشويق في رحلته، ويستميل إليه عددا كبيرا من القرّاء.

و للعجيب في التراث العربي الإسلامي خصائص تتواتر عند المؤلفين؛ فالخاصية الأولى أن الكاتب يعرضه وكأنه صحيح مهما تمادى في المبالغة،فلا يجوز أن يقترن لفظ من ألفاظ"عجيب" أو "خيالي" أو "أسطوري" كصفة تلازم الشكّ وقلة الثقة؛فابن بطوطة

عندما يشاهد بأم عينيه الجوكي الساحر وهو يرتفع في الهواء [1]،وطائرالرّخ يطيروهو بحجم الجبل[2]،و عجائب السلطان **محمد بن تغلق** التي لم يسمع بها من قبل،ومن ثمَّ يحلف بالله وملا ئكته ورسله أن جميع ما ينقله من الأخبار حق يقين [3]،هو إذن لا يترك أي مجال للشك بأن كل ما يرويه من عجائب لامجال للشك بصحتها.أما الخاصية الثانية للعجيب ،فهي قدرته على التحرك بحرية في النطاق الجغرافي؛ فالموقع

الجغرافي قد يدّعى بأنه موجود على الخريطة ولكنه غامض لا يمكن تحديده بدقة،و إلا لما أضحى عجيبا فيأجوج ومأجوج في التراث الإسلامي مثلا يوصفان بكونهما متواريان في أعماق آسيا دون تفصيل وتحديد،و ابن بطوطة أيضا يذكر أن وراء "**صين كُلان**"لايوجد مدينة قط،بل إنها بينها وبين سد يأجوج ومأجوج ستين يوما [4].ثالث هذه الخصائص

---

**1**- ابن بطوطة ،الرحلة ،ج4،ص 21

**2**- م ن،ج4 ،ص 157-158.

**3**- م ن،ج3 ،ص 149.

**4**-م ن،ج4 ،ص 139.

عجز العقل البشري عن تصور العجيب تماما،فهو غير ممكن التحديد بصفة عناصره، وهو يتفاوت عن الصفات الطبيعية بالحجم و التناسق، ليتخذ صفة العملقة وانعدام الانسجام في تجميع غير طبيعي لعناصر قد تكون طبيعية إفراديّا؛ كالمخلوقات الغريبة التي تكون على صورة إنسان يتكلم بكلام لا يفهم،أو سَنَانِيَر أجنحتها تمتد من الأذن إلى الذنب،أوطائر كبير إذ أفرخ على شاطئ البحر لم تهب الريح في تلك الناحيته [1]،وكما رأى ابن بطوطة في بعض الجزائر امرأة بثدي واحد في صدرها ولها بنتان إحداهما كمثلها ذات واحد والأخرى بثديين أحدهما كبير فيه اللبن والآخر صغير لا لبن فيه[2].

للعجيب وظيفة هامة غير تسلية القراء،و ملائمة أذواق الجمهور لهكذا نوع من الحكايات،فوظيفة العجيب الإيديولوجية تكمن في كونه نوعا من التطهير الذاتي والتنفيس؛إذ يفترض بدار الإسلام أن تكون متجانسة لا غرابة أو شذوذ فيها،ولذلك يجب إبعاد كل شاذو آثم و غير اعتيادي ومنكر إلى ما وراء حدودها لتبقى هي أرضا يوتوبية لا تكتنف الغريب[3].

لابد من التحدث عن ظاهرة لها أهميتها في هذه الرحلة،وهي ما بدر عن ابن بطوطة من وصف وحشي لطرق التعذيب والقتل في تلك المناطق الغرائبية البعيدة عن دار الإسلام.

لا توجد لدى ابن بطوطة أخبار عن أساليب تعذيب وقتل وحشي في ديار الإسلام أو على الأقل في تلك المناطق التي تشترك بثقافة عربية إسلامية واحدة، والحادثة الوحيدة

---

1-ميكيل أندرية،جغرافية دار الإسلام البشرية،ترجمة: إبراهيم خوري،دمشق،منشورات وزارة الثقافة 1985 ،ج 2،ق2 ص 259-261

2- ابن بطوطة ،الرحلة ،ج4،ص 77.

3- ميكيل أندرية،جغرافية دار الإسلام البشرية،م ،س، ج 2،ق2 ص 259-261

التي يرو يها عن الإسكندرية من أن الوالي ،كما زعم ابن بطوطة،قتل ستة و ثلاثين رجلا و جعل كل رجل قطعتين و صلبهم نصفين [1]،فإن هذا الوالي متهم في دينه،و يقال إنه يعبد الشمس. أما باقي الأخبار الدموية فهي تحصل في ديار نائية عن دار الإسلام لأن الوحشية تكون سمة هذه الشعوب الغريبة النائية الهمجية، بعرف المسلمين،من هذه الأخبار الكثيرة سأذكر بعض الأمثلة؛فمن ضرب بالدبوس حتى الموت [2]،إلى السلخ وحشو الجلود بالتبن [3]،إلى تعليق الرؤوس على الحصون [4].وهي حادثة يزعم ابن بطوطة مشاركته فيها بنفسه بقوله : علّقناها علاوة على تصوير مشاهد حرق الهنود أنفسهم ،حتى أن ابن بطوطة كاد أن يُغشى عليه[5]،وهناك سمل الأعين[6]وضر الرأس بالحجارة حتى ينثر الدماغ[7]،و إطعام السجناء رطلين ونصف من الغائط [8].وفي إحدى المرات يرى ابن بطوطة قطعة بيضاء على الأرض فيسأل عنها ليجاب بأنها صدر رجل قُطِّع ثلاثة [9].ومن الأمثلة أيضا تعذيب رجلين بُطِحَا على أقفائهما حيث وضع على صدركل صفيحة حديدية محمّاة، فذهبت بصدورهما ثم وضع البول و الرماد على الجراح [10]،و قد سُلخ

---

1- ابن بطوطة ،الرحلة ،ج1،ص 191.

2-م ن،ج2،ص72.

3-م ن،ج ،ج3،ص 82.

4-م ن،ج ن،ص 97.

5-م ن،ج ن،ص100-101.

6- م ن،ج ن،ص134.

7-م ن،ج ن،ص136.

8- م ن،ج ن،ص187.

9-م ن،ج ن،ص184.

10- م ن،ج ن،ص188.

أحدهم و طبخ لحمه من الأرز ومن ثم أرسل كطعام لأولاده و أهله فأكلوا منه[1].

إن الاهتمام بوصف التفاصيل التي تزيد من وحشية المشهد وهمجيته،له وقع كبير على نفس القارئ ،فالتفصيل في حادثة قتل " **ظهير الدين**" الذي انشقَّ رأسه وتناثر دماغه ،و "سنبل" الذي ضرب مسمارٌ في أحد صدعيه فنفذ من الآخر [2].هذه الأخبار من الممكن سردها بكلمات ألطف ،ولكن مما لا شك فيه أن هذا التفصيل يزيد من إثارة المشاعر لدى القارئ،و يضيف على غرائبية هذه البلاد غرائبية أكثر وتمايزا واختلافا أعمق ،فهذا الشذوذ غير موجود في دار الإسلام.

نقطة أخرى لابد من الإشارة إليها وهي صيغ رصد العجائبي [3]،فكل رحالة يرسم للعجائبي بطريقة معينة،فرحالتنا ابن بطوطة اهتم في غالب الأحيان أثناء سرده للعجائبي بصيغتين هما:

## 1.4.المرئي المشاهد:

"وفيه يكون الراوي –الرحالة-حاضرا و فاعلا"[4]؛بمعنى أن الرحالة شاهد بأم أعينه الغريب فسجّله كما هو،و الأمثلة على ذلك كثيرة نذكر من بينها:

* "علف الدواب في **ظفار** يكون من السردين"**4**.

---

[1]– م ن،ج ن،ص202.

[2]–ابن بطوطة،م س،ج 4،ص48.

[3]–د-شعيب حليفي ،م،س،ص .467

[4]–م،ن، ص .468

**4**- ابن بطوطة،م س،ج 2،ص124.

*"إن ببلاد الصين السكر الكثير مما يضاهي المصري و إن البطيخ العجيب بها يشبه بطيخ خوارزم وأصفهان "[1].

*"إن دجاج الصين و ديوكها ضخمة جدا أضخم من الإوز عندنا"[2].

*"وأهل الصين كفار يعبدون الأصنام،وهم يأكلون لحوم الخنازير و الكلاب"[3].

*"إن الأمير **علابور الحبشي** من الأبطال الذين تضرب بهم الأمثال،وقد كان طويلا ضخما يأكل الشاة عن آخرها في أكلة واحدة و يشرب من السمن رطلا و نصف بعد غذائه"[4].

*"إن أهل مقديشو يتميزون بضخامة الجسوم وسمنها لأن الواحد منهم يأكل قدر ما تأكله الجماعة منّا"[5].

إن هذه المشاهدات التي رآها رحالتنا ابن بطوطةوعايشها،كثيرا ما كانت تسرد على شكل قصة؛يستطرد فيها و يضخم و يهول بذكر العجائب والأساطير،كل ذلك بأسلوب شيق ولغة بسيطة يفهمها العام والخاص من القراء أصحاب المستويات المتفاوتة.

---

[1]-م ن ،ج4،ص.125.

[2]-م،ن،ج ن، ص ن.

[3]- ابن بطوطة،م س،ج 4،ص.127.

[4]- م،ن، ج ن ، ص 18-.19.

[5]- م،ن،ج2، ص 117.

## 2.4المسموع /المروي:

"ويتعلق بالعجائبي الذي يصادفه الراوي الرحالة و يسمعه من أناس لقيهم أثناء رحلته،فيسجل على لسانهم ما أخبروه به من عجائب"[1]؛فابن بطوطة لجأ إلى هذه الصيغة في كثيرمن الأحيان،وذلك في معرض سرده للعجائبي الذي رُوِيَ له وسمعه على لسانهم،ومثال ذلك:

*" يُذكر أن السبب الداعي للشيخ جمال الدين الساوي [2]،إلى حلق لحيته و حاجبيه أنه كان جميل الصورة حسن الوجه فعلقت به امرأة من أهل ساوة وكانت تراسله وتعارضه في الطرق و تدعوه لنفسها وهو يمتنع و يتهاون،فلما أعياها أمره دسَّت له عجوزا تصدت له إزاء دار على طريقه إلى المسجد و بيدها كتاب مختوم،فلما مر بها قالت له يا سيدي:أتحسن القراءة ؟ قال نعم ،قالت له: ياسيدي إن لولدي زوجة وهي باسطوان الدار،فلو تفضلت بقراءته بين بابي الدار بحيث تُسمعها فأجابها لذلك ،فلما توسط بين البابين غلقت العجوز الباب وخرجت المرأة وجواريها فتعلقن به وأدخلنه إلى الدار وراودته المرأة عن نفسه،فلما رأى أن لاخلاص له،قال لها:إني حيث تريدين فأريني بيت الخلاء،فأرته إيّاه فأدخل معه الماء وكانت عنده موسٌ حديدية فحلق لحيته و حاجبيه وخرج عليها فاستقبحت هيئته واستنكرت فعله وأمرت بإخراجه،وعصمه الله بذلك

---

1– د-شعيب حليفي ،م،س،ص 469.

2–جمال الدين الساوي نسبه إلى المدينة الإيرانية ساوة،وقد درس في دمشق من 607هـ=1210م إلى 622هـ=1225م و استقر بعد ذلك في دمياط؛انظر ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س ،ج1ص 199.

فبقى على هيئته فيما بعد و صار كل من يسلك طريقته يحلق رأسه ولحيته وحاجبيه"[1].

*"أخبرني الملك خطاب الأفغاني أنه سُجن مرة في جبّ بهذه القلعة يسمى جب الفيران. قال : فكانت تجتمع عليَّ ليلا لتأكلني فأقاتلها،و ألقى من ذلك جهدا، ثم إني رأيت في النوم قائلا يقول لي: اقرأ سورة الإخلاص مائة ألف مرةويفرج الله عنك،قال:فقرأتها فلما أتممتها خرجت"[2].

يتعدّد العجائبي/الغرائبي في رحلة ابن بطوطة في أكثر من موضع وطأته قدماه أثناء تجواله في مشارق الأرض ومغاربها؛إذ لاتخلو أيّة مدينة زارها من حكاية عجيبةوغريبة، تضفي على نص الرحلة عنصري التشويق و الاندهاش في نفسية القارئ المتعطش لمثل هذه الحكايات الغيرمألوفة،والتي لا يتقبلها العقل في بعض الأحيان .

هذا الكم الهائل من العجائبي/الغرائبي تكسب القارئ الجرأة للإقبال على قراءة الرحلة بكاملها،من دون ملل أوكلل.خلاصة القول نقول:إنه ماكانت شعبية الرحلة تتأتّى لولا ما اشتملت عليه من حكايات عجيبة و غريبة ،فالعجائبي/الغرائبي كانت الأسهم الرابحة -إن صح التعبير-في مؤلفه مهما كانت الحكايات سخيفة وغير قابلة للتصديق.

---

[1] - ابن بطوطة،م س،ج 1،ص.199

2- م،ن، ج4،ص .24

## 5-الكرامات :

مما لاشك فيه أن كرامات الأولياء التي تحدث عنها ابن بطوطة في رحلته،تشكل إغراءً للمتلقي ومتعة له ،كما تجعل كتابه أكثر تقبلا عند جمهور القراء.

لقد كان لابن بطوطة لذة في ذكر الأشخاص والتحدث عنهم،فكان يروي أحاديثهم وكرامتهم،و "على طول رحلة ابن بطوطة نلاحظ اهتمامه الشديد بلقاء الأولياء وشيوخ الصوفية و الزهاد و أصحاب الكرامات،و يبلغ اهتمامه بهذا الأمر أن يتخلَّف عن الركب،و يمضي لزيارة عابدزاهد منفرد بنفسه في مكان بعيد،ليسأله الدعاء والبركة،وهو يؤمن إيمانا شديدا بأولئك الأولياء و يعطينا الأدلة على صدقِ ولاَيَتِهِمْ ، واستجابة الله سبحانه و تعالى لشفاعتهم،وما يتوجهون به إليه من رجاء"[1].

إن القارئ لرحلة ابن بطوطة يدرك أن الكرامات تحتل مكانة مهمة بالنسبةله،لأنه "رجل مؤمن عميق الإيمان يثق في الأولياء ثقة بلا حدود" [2]،وقد ذكر أكثر من مرة اهتمامه بزيارة الأولياءوالصالحين ومشايخ الصوفية،إلى جانب زيارةأضرحتهم و التبرك بها؛"إنه يلتمسهم ليسألهم البركات،ويطرب أشدَّ الطَّرب إذا هو جلس إلى ولي واستمع إلى صوته"[3].فهو لايعتريه أيّ شكّ بكرامة تحصل لولي،وموقفه من هذه الكرامات موقف الباحث والمفتش عنها،فقد سعى ابن بطوطة لتجميع أكبر قدرممكن من هذه الكرامات و ذكرها في رحلته، حتى لو سمع عنها من أفواه الآخرين.

---

1-د-حسين مؤنس ،ابن بطوطة و رحلاته،م،س،ص26.

2- م ن ،ص 40.

3-م ن ،ص ن.

يتّسم القرن الثامن الهجري-الرابع عشر ميلادي؛وهو العصر الذي عاش فيه ابن بطوطة[1]،بسيطرة المعتقدات الصوفية،"لأن هذا العصر في عالم الإسلام كله كان عصر الأولياء و أصحاب الكرامات و الطرق الصوفية و شيوخها"[2].

إن القارئ في عصر ابن بطوطة كان شديد الاهتمام بالسماع عن أخبار الأولياء وكراماتهم بل كان أمرا مرغوبا ذكره ووصفه،و إلا لن يلقى مصنّفه الشهرة والرواج. وفي اعتقادي أن القارئ المعاصر لا يختلف عن القارئ و قتئد،فمن منا لا يودُّ السماع عن أولياء الله أوذكركراماتهم؟.

يذكر ابن بطوطة كثيرا من كرامات أولياء الله،منها ما سمع به،ومنها ما شاهده بنفسه، ومنها ما حصل له شخصيا؛من أمثلة هذه الكرامات:

*الشيخ الذي يسمع رد السلام في صلاته ؛يقول ابن بطوطة :ومن الصالحين بها الشيخ أبو عبد الله الفاسي من كبار أولياء الله تعالى،يُذكر أنه كان يسمع ردَّ السلام عليه إذا سلّم من صلاته"[3].

*صاحب المكاشفات الذي رأى الرسول صلى الله عليه وسلم ،رآه في منامه فذهب إلى المسجد النبوي وبينما هو جالس وجد فوق رأسه أربعة أرغفة وآنية لبن؛يقول ابن بطوطة:"أخبرني بعض الثقات من أصحابه، قال :رأى الشيخ **خليفة**[4] رسول الله صلى

---

**1**- د.حسين مؤنس ،ابن بطوطة و رحلاته،م،س،ص26.

**2**- م ن ،ص ن.

**3**-ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س،ج1،ص 186.

**4**-إمام عالم زاهد خاشع ورع صاحب المكاشفات اسمه هو خليفة بن عطية بن خليفة القريطي المنيالي أبو سعيد الاسكندراني...؛انظر ابن بطوطة ،الرحلة ،م،س،ج ن،ص ن.

الله عليه وسلم في النوم،فقال له يا خليفة زرنا.فرحل إلى المدينة الشريفة وأتى المسجد الكريم فدخل من باب السلام وحيّى المسجد وسلم على رسول الله صلى الله عليه وسلم،وقعد مستندا إلى بعض سواري المسجد ووضع رأسه على ركبته ...فلما رفع رأسه وجد أربعة أرغفة وآنية فيها لبن وطبقا فيه تمر فأكل هو وأصحابه وانصرف عائدا إلى الإسكندرية و لم يحج تلك السنة"[1].

*الشيخ الذي يَنْفُقُ من الكون؛يقول ابن بطوطة:"وكنت سمعت أيّام كوني بالاسكندرية بالشيخ الصالح العابد المنقطع المنفق من الكون **أبي عبد الله المرشدي** [2]، وهو من كبار الأولياء المكاشفين أنه منقطع **بمُنية ابن مرشد**،له هناك زاوية هو منفرد فيها لا خديم له ولا صاحب ويقصده الأمراء والوزراء و تأتيه الوفود من طوائف الناس في كل يوم فيطعمهم الطعام ،وكل واحد منهم ينوي أن يأكل عنده طعاما أو فاكهة أو حلواء فيأتي لكل واحد بما نواه"[3].

*الشيخ الذي يعمِّر فوق المائة والخمسين ويصوم الدَّهْرَكُلَّهُ؛يقول ابن بطوطة:"... ولقيت بها الشيخ الصالح المعمِّر قطب الدين المسمى **بحيدر الفرغاني**،وكان بحال مرضٍ فدعالي و زوّدني رغيف شعير،و أخبرني أنّ عمره ينيف على مائة وخمسين.وذكرلي أصحابه أنه يصوم الدهر ويواصل كثيرا ويكثر الاعتكاف،وربما أقام في خلوته أربعين يوما يقتات فيها بأربعين تمرة في كل يوم واحدة"[4] .

---

**1**- ابن بطوطة ،م،س،ج1،ص186.

**2**- هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي المجد إبراهيم المرشدي كانت له همة في خدمة الناس و ضيافتهم ،كان يتمتع بذكر جد طيب، يفتي بلفظة لا بكتابه؛ انظر ابن بطوطة ،الرحلة ،م ،س ،ج1،ص 192.

**3**-م ن،ج ن،ص ن.

**4**- م ن ،ج4،ص17.

*حكاية الشيخ جمال الدّين الساوي الذي زعق مرّة فنبتت لحيته سوداء،و زعق ثانية فأنبتها بيضاء و ثالثة فأخفاها من جديد؛يقول ابن بطوطة :"يُذكر أنه لما قصد مدينة دمياط لزم مقبرتها وكان بها قاض يعرف بابن العميد فخرج يوما إلى جنازة بعض الأعيان فرأى الشيخ جمال الدين بالمقبرة فقال له :أنت الشيخ المبتدع؟فقال له :وأنت القاضي الجاهل تمر بدابتك بين القبور و تعلم أن حرمة الإنسان ميتا كحرمته حيًّا! فقال له القاضي:وأعظم من ذلك حلقك للحيتك !!فقال له:إيَّايَ تعني؟وزعق الشيخ ثم رفع رأسه فإذا هو ذولحية سوداء عظيمة ،فعجب القاضي ومن معه ونزل إليه عن بغلته ثم زعق ثانية فإذا هو ذولحية بيضاء حسنة ثم زعق ثالثة ورفع رأسه فإذا هو بلا لحية كهيئته الأولى،فقبّل القاضي يده وتلمذ له وبنى له زاوية حسنة "[1].

*الشيخ الذي يصلي الصبح كل يوم بمكة؛يقول ابن بطوطة :"... بلغني أنه كان يصلي الصبح كل يوم بمكة و أنه يحج كل عام لأنه كان يغيب عن الناس يومي عرفة والعيد فلا يُعرف أين ذهب "[2].

ومن الحالات القليلة التي يعرب فيها ابن بطوطة عن شكّه في بعض الروايات،هي تلك القصة التي يرويها عن أبي الأولياء **سِيصَدْصَالَه**[3]،أي صاحب الثلاثمائة والخمسين عاما،

الذي سلم عليه ابن بطوطة بنفسه غير أنه شك في ما يرويه الناس عنه من أنه في كل مائة سنة ينبت له شعر و أسنان من جديد؛يقول ابن بطوطة:"وهم يذكرون أن عمره

---

**1**- ابن بطوطة ،الرحلة،م،س، ج1،ص199-200.

**2**- ابن بطوطة ،م،س، ج4،ص106.

**3**-(**سِيصَدْصَالَه**): سيصد معناه بالفارسية ثلاثمائة ،و صاله معناه عام.

ثلاثمائة وخمسون عاما ولهم فيه اعتقاد حسن ويأتون لزيارته من البلادوالقرى ويقصده السلاطين و الخواتين...و ذُكر لي أنه في كل مائة سنة ينبت له الشعر والأسنان... وشككت في حاله و الله أعلم بصدقه"[1].

تلك هي أبرز الكرامات التي يذكرها ابن بطوطة في رحلته،وقد اقتصر على بعض الأمثلة منها،وهذه الكرامات في واقع الأمر ليست إلاّ صدى لذخيرة من الكرامات كانت متداولة بين العامة أنداك .

لقد استطاع ابن بطوطة خلال حشده هذا الكمّ الهائل من كرامات أولياء الله، أن يجلب جمهور القراء للاطّلاع على رحلته وقراءتها،خاصة إذا علمنا أن القارئ يَتُوقُ إلى كل ما هو جديد لم يسمع به من قبل.

وفي اعتقادنا، تعتبر الكرامات موطن من مواطن الجمال العديدة في هذه الرحلة؛فكيف نفسّر إذن هذا الإقبال الكبير في دراسة هذه الرحلة، بالإضافة إلى الكتب التي أعادت قراءة و تأويل هذه الرحلة من زوايا و جوانب متعدّدة ؛لما تحويه هذه الرحلة من أهميته كبيرة لا يمكن الاستغناء عنها ،وذلك مردّه إلى الأخبار التي تزخر بها عن عادات الناس و تقاليدهم في تلك الحقبة الزمنية التي عاشها ابن بطوطة .

إنّ رحلة ابن بطوطة ما كانت لتنال هذه الشّهرة والانتشار،لولا المهارة التي تحلّى بها ابن بطوطة من خلال استعمال العناصر الخيالية في رحلته والتي تتناسب مع تطلّعات القراء.

---

1- ابن بطوطة ،الرحلة،م،س، ج3،ص60.

ماورد في رحلة ابن بطوطة من أخبار عجيبة وحكايات غريبة وكرامات لأولياء الصوفية،ومعلومات قيمة عن الأماكن البعيدة وحضارات الشعوب في تلك الحقبة من الزمن؛ هو الذي أضفى على هذه الرحلة جمالا ومتعة حين قراءتها ،ويجعل قراءتها راحة للنفس والقلب،ويثبت كذلك.بما لا يدع مجالا للشك شعبية وعالمية هذه الرحلة.

# الخاتمة

تفتقر المكتبة العربية إلى أيّة دراسة لأدب الرحلة العربي، كنوع أدبي متميّز له خصائصه وهويّته، إذ أنّ الدّراسات الغربية في هذا الحقل، تعنى بتاريخ أدب الرّحلة منذ نشأته وتطوّره، مع ذكر أشهر أعلامه، وإيراد مقتطفات من نصوصهم. أمّا المكتبة الغربية، فإنّها حافلة بالدراسات الجادّة والمتميّزة في هذا المضمار، ابتداء بأقدم رحّاليهم وصولا إلى حديثهم، وذلك في سياق سلسلة متواصلة تظهر التطور الطبيعي والتدريجي لأدب الرحلة الغربي،وذلك من خلال الدراسات النصيّة الثّاقبة والمفصّلة، مع تطوير شبه نظام لأسس الصناعة الفنية لهذا الجنس الأدبي الحديث النّشأة.

وبما أن ابن بطوطة هو أبرز الرحالة العرب، وأكثرهم رسوخا في الذاكرة الشعبية العربية الإسلامية، كان من الحريّ إذن أن يعطى حقّه بدراسة أدبيّة يؤمل أن تكون قد وضعت كتابه في الرّتبة الأدبية التي يستحقها، وذلك عن طريق إخراجه عن النطاقين الجغرافي والتاريخي الصّرفين، لينظر إليه بعين النقد والتحليل الأدبي الذي يجمع في بوتقة واحدة أبعاد الخيال والمبالغة، ولربّما أعادت هذه الدّراسة لابن بطوطة هويّته الأدبية التي ينتمي إليها.

بعد هذه الدّراسة التي تناولت فيها الإجابة عن السؤال الجوهري وهو **كيف يقرأ هذا الصّرح من الأدب؟** حاولنا استخلاص جملة من النتائج التي توصّلنا إليها وأبرزها:

- **أدب الرحلة** من أهم فنون الأدب العربي الذي يتّخد من الرّحلة موضوعا.

-تنوّع القراءات والاهتمام بالمتلقي في الدراسات النقدية ينطوي على دلالة لها إشارتها المعرفية على مستوى البحث في الميزة الجمالية للنصوص وفي سرية تعدد قرائها ونوعية هذه القراءات كما أشرنا في ثنايا البحث.

-كان هذا البحث في مجمله إجابة على سؤال القراءة، مشتغلا في هذا المجال بما قدّمته نظرية القراءة من تصوّرات حول عملية التّلقي ، وهذا ما خلص إليه البحث ضمن هذا الاتجاه.

-تعددية القراءات تؤكد ما ذهبت إليه **جمالية التّلقي** من أنّ مرجعية كل قارئ وخبرته وثقافته وأفق انتظاره، هي الموجّه الأساسي في تأويل النّص واختلاف هذا القارئ عن قرّاء آخرين.

-التركيز على **المتلقّي** أضحى بديلا عن القراءات التي أولت غايتها واهتمامها بالنّص أو مؤلفه أو ما أحاط النص من عوامل خارجية كما أشرنا إلى ذلك في ثنايا بحثنا هذا، وقد نهضت بهذا التوجه النقدي نظرية **جمالية التلقي** التي فتحت أفقا واسعا أمام مسار النقد المعاصر الذي أصبح يؤمن بتعدّد النصوص وتعدّد القراءات ولو كان النص المقروء واحد.

-قراءة العتبات تؤهّل القارئ الولوج إلى عالم النّص بشكل تدريجي، فهي بمثابة همزة وصل بين القارئ والنّص من خلالها يجد القارئ موطئ قدم في النص لأنّها توجّهه،وتحفّزه وتعمل على إثارة انتباهه.

-توظيف السّجع في الرحلة له قيمة ملحوظة في التّأثير على نفسيّة المتلقي من خلال تكرار الحروف والأصوات، هذا التكرار ولد جرسا موسيقيا عذبا تطرب له الآذان ؛يسهم في إضفاء سمة الجمالية على الرّحلة.

-في مستوى آخر من التّلقي، فقد توضّح لنا أن قراءة **"رحلة ابن بطوطة"** تحرّض على انبثاق نصوص أخرى وهو ما يستدعي من قارئها حفرا مستديما في ذاكرة المقروء. غير أن تحقق مثل هذا الحفر يظلّ مرهونا بقارئ نخبوي إلى حدّ ما، يستجيب للتفاعل مع الكثافة النصوصية المترسبة داخل هذه الرحلة لاختيار تنويعات لعبة الاقتباس والتحريف والتضليل، وكذا معايشة الوقع الجمالي وتغيراته. ذلك أن تلقّي قارئ عادي يفتقد إلى مخزون من المقروءات سيحبط لا محالة عملية ترهين النص ويحيلها إلى مجرّد مسح بصري لمكتوب منعزل عن إمكانية تحاوره أو استفزازه لنصوص أخرى.

-اكتسب ابن بطوطة شهرة واسعة لدى قرّائه، لجمعه بين معطيات واقعية وضروب من العجائب، وهو أمر راق كثيرا للأجيال التّالية، فاتّسعت قراءة الرّحلة.

-تزخر الرحلة بالكثير من كرامات أولياء الصّوفية، منها ما سمع به ومنها ما شاهده بنفسه ومنها ما حصل له شخصيّا، هذه الكرامات في واقع الأمر ليست إلاّ صدى لذخيرة من الكرامات كانت متداولة بين العامّة ومدوّنة في التراث الإسلامي مع اختلاف الصّيغ فقط.

-لجمهور القرّاء دور في وعي المؤلّف، وتأثير قد يكون غير واع في مادة الكتاب، كما أن أذواق الجمهور ومتطلباته تتغيّر من زمان لآخر، وبالتّالي على المؤلّف الجاد أن ينتبه إلى هذه التقلّبات في أذواق القرّاء، والأمر هنا أشبه بقانون العرض والطّلب، بمعنى آخر متى كانت الرّحلة تحوي كمّا هائلا من العجائب والخرافات والكرامات كان إقبال جمهرة القرّاء عليها أكثر، فالقارئ يبحث عن عنصري التّسلية والتّشويق كشرطين أساسيين للإقبال على قراءة أيّ رحلة.

وختاما إنّنا لنرجو أن يكون هذا البحث خطوة أولى في مسافة الألف ميل في دراسة أدب الرّحلة من منظور أدبي متميّز له خصائصه وهويّته، وإخراجه من النّطاقين الجغرافي والتّاريخي الذي كثيرا ما اتهم به، لينظر إليه بعين النّقد والتّحليل الأدبي،ولله الحمد والشكر أولا وأخيرا.

# المصادر و المراجـــــــع

# مكـــتبـــة البـــحث

## القرآن الكريم

## المصادر


-**ابن حجر العسقلاني**: الدُّرَر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، تحقيق: عبد الوارث محمّد علي، بيروت، 1998.

-**أبو الحسين ابن جبير**: رحلة ابن جبير، بيروت، 1984.

-**أبو الفرج ابن الجوزي**: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، تحقيق: محمد ومصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992.

-**أبوالفضل ابن منـــظور**:لســان العـــرب،ضبط نصـــّه و عـــلّق حـــواشيه:د.خالدرشيدالقاضي،دارصبح وأديسوفت،بيروت ،ط1،2006.

-**أحمد بن محمد المقري**: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، 1997.

-**الإمام الشا فعي، أبوعبد الله محمد بن إدريس**: الجوهر النفيس، إعداد وتقديم محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988.

-**الخطابي،أبوسليمان حمد بن محمد بن إبراهيم**:بيان إعجازالقرآن،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق:محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام،دار المعارف،مصر،ط2،1968.

-**الرّماني،أبو الحسن علي**:النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق: خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام،دار المعارف،مصر،ط2،1968.

-**السيوطي،عبد الرحمن جلال الدين**: الإتقان في علوم القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.

-**العبدري أبو عبد الله:** رحلة العبدري/الرحلة المغربية، تحقيق: محمد الفاسي، الرباط، جامعة محمد الخامس، 1968.

- **القرطبي**،**أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري:** الجامع لأحكام القرآن ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،ط3، 1967.

-**خير الدين الزركلي:**الأعلام،بيروت،1980.

-**شمس الدين ابن بطوطة:** رحلة ابن بطوطة، تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق: عبد الهادي التّازي، الرباط، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1997.

- **شمس الدين السخاوي:** التحفة اللطيفة في تاريخ المدينة الشريفة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.

-**عباس المراكشي:** الأعلام بمن حلّ مراكش وأغمات من الأعلام، فاس، 1937.

-**عبد الرحمان ابن خلدون:** المقدمة، بيروت، 1996.

-**لسان الدين ابن الخطيب:** الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، القاهرة، 1975.

-**محمد مرتضى الزّبيدي:** تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد العليم الطحاوي،مراجعة: عبد الستار أحمد فراج، الكويت، 1980.

# المـراجـع

-**الأزهر الزنّاد:**دروس في البلاغة العربية ،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1992.

-**أحمد الزعبي:**التناص نظريا و تطبيقيا،مؤسسة عمون للنشر التوزيع ،الأردن،ط2،2000.

-**إحسان عباس:** تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، سنة 1983.

- **أحمد العوامري ومحمد أحمد جاد المولى:** مهذب رحلة ابن بطوطة، بيروت، 1985.

-**أحمد بو حسن** : نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط رقم27.

-**أحمد يوسف**: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع،ط1، 2001.

-**العقـــــّاد،عباس محمود**: ابن الرومي، حياته وشعره، القاهرة، 1963.

-**أميرة حلمي مطر**: مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

-**جمال شحيد**: البنيوية التكوينية، دار الحداثة، بيروت.

-**حسني محمود حسين**: أدب الرحلة عند العرب،دار الأندلس،بيروت،ط 2،1983 .

- **حسين مؤنس**:-ابن بطوطة ورحلاته، القاهرة، 1980.

- تاريخ الجغرافية والجغرافيين في الأندلس، مطبعة معهد الدراسات الإسلامية، مدريد،1967.

-**حسين محمد فهيم**: أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، **1989.**

-**حماد حسن محمد**: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1997.

-**راوية عبد المنعم عباس**،القيم الجمالية،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،1987.

-**رجا توفيق نصرا وأحمد شفيق الخطيب**، المفيد، قاموس إنجليزي عربي، مكتبة لبنان،(د.ت).

-**رعد عبد الجليل جواد**: نظرية الاستقبال، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1992.

-**رفاعة رافع الطهطاوي**:تخليص الإبريز في تلخيص باريز،وزارة الثقافة والإرشاد القومي،طبعة بولاق، 1958.

- **سيد حامد النساج**: مشوار كتب الرحلة، قديما وحديثا، مكتبة غريب للطباعة،(د.ت).

-**شاكر خصباك**: -كتابات مضيئة في التّراث الجغرافي العربي، بغداد، 1979.

-ابن بطوطة ورحلته، بيروت، (د.ت).

**-شاكر عبد الحميد:** التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوّق الفني، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.

**-شايف عكاشة:** اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1985.

**- شعيب حليفي** :الرحلة في الأدب العربي ،التنجيس،آليات الكتابة،خطاب المتخيل ،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1،2006.

**-شوقي ضيف:** الرحلات، طبعة دار المعارف بمصر، 1969.

**-صلاح فضل:** -النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1980.

-علم الأسلوب، الهيئة العامة للكتاب، ط2، 1985.

-شفرات النص،دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دارالآداب،ط1، 1999.

**-عبد الرحمان ياغي** : في النقد النظري، دار العربية للنشر والتوزيع، عمان، 1984.

**-عبد السّلام المسدي:** الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

**-عبد القادر المازني:** حصاد الهشيم، 1954.

-**عبد القادر حسين** ،فن البديع ،دار الشروق ،القاهرة ،ط1،1983.

-**عبد الله الغذامي:** تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص معاصرة، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1987.

-**عبد المالك مرتاض:** النص الأدبي، من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، 1983.

**-عبد النبي ذاكر** :عتبات الكتابة ،مقاربة لميثاق المحكي الرَّحلي العربي،دار وليلي للطباعة والنشر،مراكش، المغرب،ط1 ،1998.

-**علي الخباز**:سلسلة دراسات انطباعية في نهج البلاغة،قسم الشؤون الفكرية والثقافية،العراق، (د،ت).

-**علي جواد الطاهر**:مقدمة في النقد الأدبي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،1979.

-**علي نجيب إبراهيم** :جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم،دار كنعان، دمشق، ط2،2004.

-**فاضل ثامر**: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي ،ط1،1994.

-**ماهر مهدي هلال**:جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام،بغداد 1980.

-**محمد بنيس**:الشعرالعربي الحديث بنياته وإبدالاتها،الشعرالمعاصر،دار توبقال،المغرب،ط1،1990.

-**محمد زغلول سلام**: أثر القرآن في تطورالنقد العربي،دارالمعارف،مصر،ط2، سنة 1961.

-**محمود عباس عبد الواحد**: قراءة النّص وجماليات التّلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

-**مصطفى عبده**:فلسفة الجمال،مكتبة مدبولي ،القاهرة،ط2،1999 .

-**مصطفى ناصف**: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، لبنان، ط3، 1983.

-**موسى صالح بشرى**:نظرية التلقي،أصول وتطبيقات،المركز الثقافي العربي، ط1،2001.

-**ميشال عاصي**: مفاهيم الجمال في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل ،بيروت،ط1،سنة 1981.

-**نقولا زيادة**: الجغرافية والرحلات عند العرب، بيروت، 1987.

- **يحي العلوي اليمني** :الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ،مطبعة المقتطف ،دار الكتب الخديدوية ،مصر ،1914.

# المراجع الأجنبية المترجمة


– **أغناطيوس كراتشكو فسكي**: تاريخ الأدب الجغرافي، ترجمة: صلاح الدين عثمان هاشم، بيروت، 1987.

–**أندري لالاند**: العقل والمعايير، تر: نظمي لوقا، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1975.

-**إ.نوكس**: النظريات الجمالية، تر: محمّد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، سنة 1985.

–**دني هو يسمان**: علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر، الجزائـــــر، سنة **1985.**

–**رولان بارث**: درس السيميولوجيا، تحقيق: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 1986.

–**طودورف تزفتان**،الشعرية،تر:شكري المبخوث ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،ط 2،الدار البيضاء، 1990.

–**ميكيل أندريه**: جغرافية دار الإسلام البشرية، تر: إبراهيم خوري، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1985.

–**هولب روبرت**: نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاّذقية، 1992.

–**هيجل**: – موسوعة العلوم الفلسفية، ترجمة ونقد وتعليق، د:إمام عبد الفتّاح إمام.

– المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، سنة 1988.


# المجلاّت


– **مجلة أفاق المغربية**: أيزر،فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمة: أحمد المديني، الدار البيضاء، ع:6، 1987.

– **مجلة دراسات عربية سيميائية** :-أيزر، وضعية التّأويل، ترجمة بو حسن، الدار البيضاء، ع:6، 1992.

–أيزر،نحوجمالية التلقي،ترجمة:د.محمد العمري، ع:6، المغرب، 1992.

–فولغانغ أيزر، في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ، تر:د.الجيلالي الكدية، ع: **7**، 1992.

–**مجلة الموقف الأدبي** :عبد الملك مرتاض، في نظريّة النّص الأدبي، دمشق، ع: 201،1989.

– **مجلة تجليات الحداثة:** م، أوتن، سوسيولوجيا القراءة، ترجمة الطاهر روواينية، ، جامعة السانيا بوهران، معهد اللّغة العربية وآدابها، ع:4، 1996.

– **مجلة العرب والفكر العالمي**:ياوس،علم التّأويل الأدبي، حدوده ومهماته،ترجمة بسام بركة، مؤسسة الإنماء القومي، ع:3، 1988.

–**مجلة فصول:** شربل داغر،التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ع: 4 ،القاهرة 1997.

## الرّسائل الجامعية

-الرّحلة الحبيبة الوهرانية، الجامعة للطّائف العرفانية لخديم الحضرة التيجانية ذات المواهب الربّانية ، لأحمد بن الحاج العياشي سكيرج، تحقيق ودراسة: سكران عبد القادر، رسالة دكتوراه، 2007/2008.

**–الأنترنت.**

# الفهرست العام

# الفهرست العام

**الفصل الثالث: قراءة رحلة ابن بطوطة-تجلّيات الوقع الجمالي-**

**ملخص**

"جمالية التلقي في أدب الرحلة-رحلة ابن بطوطة-أنموذجا-"هو عنوان الدراسة الذي سعينا من خلالها إلى تقييم "رحلة ابن بطوطة" كنص أدبي أكثر ممّا هو نص جغرافي وتاريخي.

لقد أعطى النقد أهمية قصوى لموضوع التلقي،على أساس أنّ النّص وُجد ليقرأ،والقراءة بدورها لن تتحقق إلاّ بوجود النص،وبناء على ذلك،كانت إشكالية البحث تتمثل في كيفية تلقي القارئ لهذا الصرح من الأدب؟وما هو دور القارئ في هذه العملية؟ ومامدى توافر مواطن الجمال في رحلة ابن بطوطة؟.

وقد عرفنا في المدخل بأدب الرحلة ومشواره والتأليف فيه،بالإضافة إلى التعريف بابن بطوطة ورحلته والإحاطة بمستواه الثقافي.

ولأنّ النص يُعدّ أساس عملية التواصل بين المبدع والقارئ، استعرضنا في الفصل الأول القراءات المتعاقبة على فهم النص الأدبي وتأويله،وفي الفصل الثاني نظّرنا لـ"جمالية التلقي" ومنهجها في قراءة النصوص وعلاقتها بالمتلقي،وخصّص الفصل الثالث للجانب التطبيقي من الموضوع،حيث وقفنا على الجوانب الجمالية التي حرّكت القراءة ونوّعت من قرّائها.

وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج تبرهن على مدى شهرة "رحلة ابن بطوطة" ومدى اتساع قراءتها،لجمعها بين معطيات واقعية وضروب من العجائب،بالإضافة إلى ما تحويه من أخبار عن أحوال المجتمعات،وعادات الناس وتقاليدهم وبعض شعائرهم الدينية،كما أنّ قراءة الرحلة تحرّض على انبثاق نصوص أخرى وهو ما يستدعي من قارئها ثقافة واسعة.

**الكلمات المفتاحية:**

الأدب؛ الرحلة؛ النص؛ القراءة؛ الجمالية؛ التلقي؛ العتبات؛ السجع؛ التناص؛ العجائب؛ الكرامات.